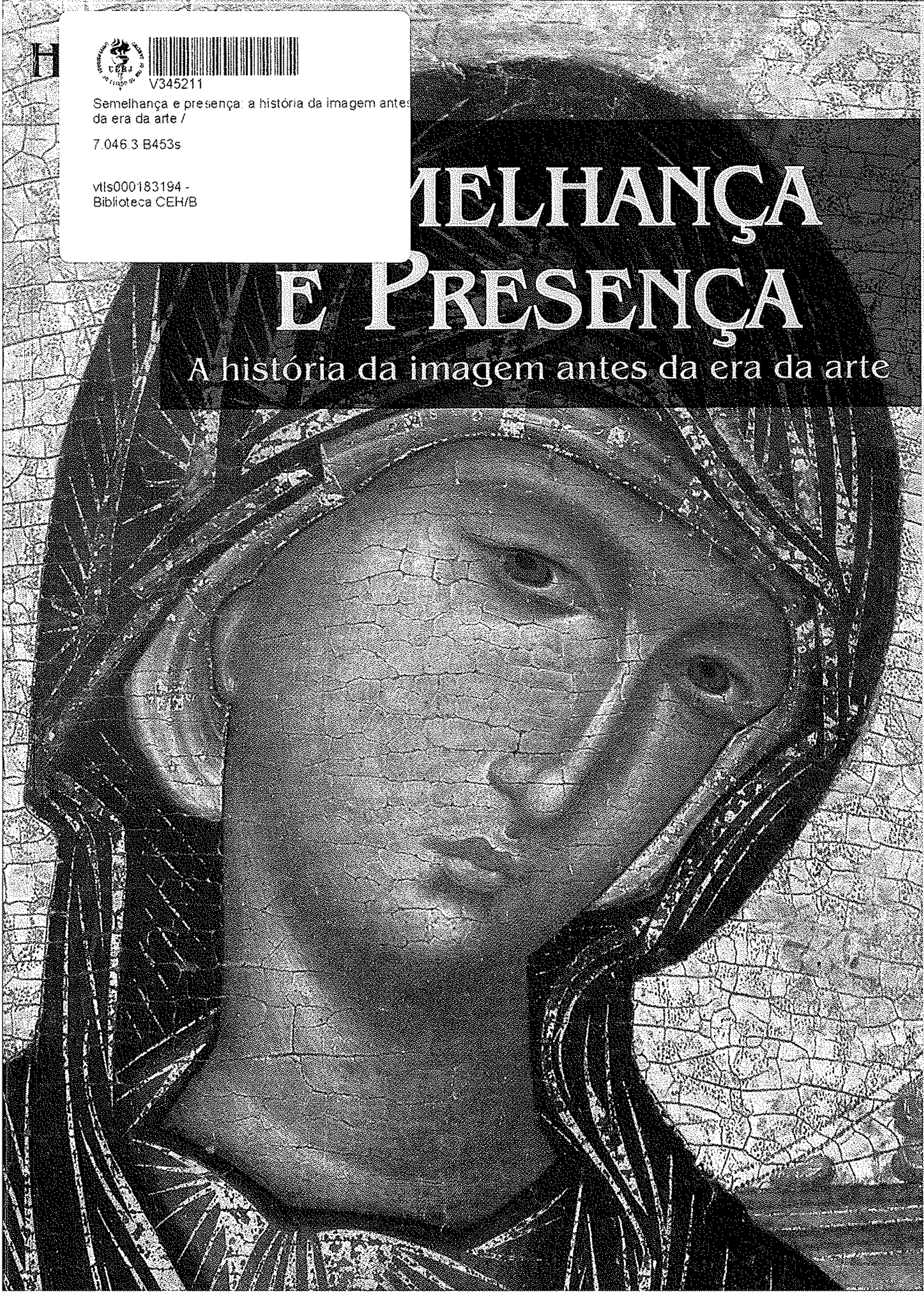
UERJ
V345211
Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte /
7.046.3 B453s
vtls000183194 -
Biblioteca CEH/B

H



MELHANÇA E PRESENÇA

A história da imagem antes da era da arte

SEMELHANÇA E PRESENÇA

A história da imagem antes da era da arte

V345211
Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte /
7.046.3 B453s
vtls000183194 -
Biblioteca CEH/B

Copyright © 2010 do autor
Todos os direitos desta edição reservados à
MARIA BEATRIZ DE MELLO E SOUZA

ISBN: 978-85-63447-00-5

Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.
© Verlag C.H. Beck oHG, Munique, 2004
ISBN 978 3406 37768 6

Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art
University of Chicago Press, 1994

Capa, projeto gráfico e editoração
Carlota Rios

Imagem da capa
Madona de Kahn, séc. XIII, Pintura (detalhe), National Gallery of Art, Washington D.C.

Tradução do inglês
Gisah Vasconcellos

Revisão e copidesque
Lucia Mac Dowell

Revisão e elaboração dos índices
Cláudia Genari

Tratamento das fotos
Regina Alves Diamantino

Coordenação editorial e organização da edição em português
Maria Beatriz de Mello e Souza

B453s Belting, Hans.
Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte / Hans Belting. – Rio de Janeiro : [s.n.], 2010.
784p. : il. fotos ; 21 cm.

Inclui bibliografia e índice.
Tradução de: Likeness and Presence: a history of the image before the era of art.

1. Arte e simbolismo cristãos – 500-1500. 2. Ícones
3. Santos – Culto . I. Título.

CDD: 291.37

Hans Belting

SEMELHANÇA E PRESENÇA

A história da imagem antes da era da arte

Sala de Artes
7.046.3
B453s
CEHIB

ARS URBE
RIO DE JANEIRO

V7l5 183/94
V34 52/11

Sumário

Lista de Ilustrações IX

Apresentação do Patrocinador XXI

Prefácio XXIII

Prefácio à Edição Brasileira XXVII

1. Introdução 1
   - *a. O Poder das Imagens e as Limitações dos Teólogos* 1
   - *b. Retrato e Memória* 10
   - *c. A Perda de Poder das Imagens e seu Novo Papel como Arte* 15
   - *Notas* 18

2. O Ícone de uma Perspectiva Moderna e à Luz de sua História 19
   - *a. O "Manual do Pintor de Monte Atos" e o Romantismo* 19
   - *b. A Redescoberta do Ícone na Rússia* 22
   - *c. Pintura de Painéis Italiana como Herdeira dos Ícones* 24
   - *d. As Descobertas em Roma e no Monte Sinai* 28
   - *e. Os Problemas com a História do Ícone: a deficiência de uma história dos estilos* 29
   - *Notas* 33

3. Por que Imagens? Imagística e Religião na Antiguidade Tardia 35
   - *a. O Ícone da Virgem; Modelos de Ícones e seus Significados* 35
   - *b. A Personalidade da Virgem em Formação: a Mãe de Deus e a Mãe dos Deuses* 37
   - *c. Imagens Pagãs e Ícones Cristãos* 42
   - *d. Por que Imagens?* 48
   - *Notas* 54

4. Imagens Celestiais e Retratos Terrestres: pintura por São Lucas e originais "não pintados" em Roma e no Império Bizantino 59
   - *a. Imagens Não Pintadas do Cristo e as Relíquias de Contato* 61
   - *b. Imagens da Virgem de São Lucas e o Conceito de Retrato* 70
   - *c. Relíquias e Imagens na Vida Privada e na Pública* 72
   - *d. Ícones Antigos na Roma Papal* 76
   - *e. A Imagem da "Hodegetria" em Constantinopla* 89
   - *Notas* 92

5. RETRATOS FUNERÁRIOS ROMANOS E RETRATOS DE SANTOS 97
a. Cultos de Imagens Pagãos e Cristãos 97
b. A Origem das Imagens de Santos 97
c. Imagem de Culto e Imagem Votiva 99
d. Retratos Funerários e Ícones 108
e. Idealismo e Realismo no Retrato Antigo 118
Notas 122

6. A IMAGEM IMPERIAL NA ANTIGUIDADE E O PROBLEMA DO CULTO CRISTÃO ÀS IMAGENS 125
a. A Veneração da Imagem Imperial 125
b. A Pessoa do Imperador e o Status Legal de Sua Imagem 127
c. O Estandarte Militar e a Cruz como Portadores de Imagens 131
d. Imagens de Cristo na Iconografia de Estado 133
Notas 139

7. DEVOÇÃO A IMAGENS, RELAÇÕES PÚBLICAS E TEOLOGIA NO FINAL DA ANTIGUIDADE 143
a. Ícones de Parede em uma Igreja Romana 143
b. Os Painéis Antigos em Roma e o Problema do Estilo Icônico 149
c. Imagem e Política na Cúria Papal 155
d. Estilos e Convenções do Ícone Antigo 158
e. Ícones e Política na Corte Imperial: a moeda de Cristo 163
f. Ícones e o Argumento Teológico 169
Notas 173

8. IGREJA E IMAGEM: A DOUTRINA DA IGREJA E A ICONOCLASTIA 177
a. A Imagem no Mundo Cristão 177
b. Iconoclastia Bizantina 179
c. A Teoria das Imagens e suas Tradições 183
d. Imagem e Signo, Ícone e Cruz 189
Notas 198

9. A IMAGEM SANTA NA DECORAÇÃO DAS IGREJAS E UMA NOVA POLÍTICA DAS IMAGENS 203
a. O Papel da Corte Imperial na Reintrodução das Imagens 203
b. O Patriarca Fócio em Hagia Sofia 206
c. Novos Projetos Pictóricos nas Igrejas da Corte 210
d. A Decoração das Igrejas: uma teoria aplicada de imagens 211
e. Liturgia e Imagens nos Interiores das Igrejas 212
Notas 224

10. PEREGRINOS, IMPERADORES E CONFRARIAS: VENERAÇÃO DE ÍCONES NO IMPÉRIO BIZANTINO E VENEZA 227
a. Os Imperadores 228
b. Confrarias e Procissões 232
c. Peregrinações e o Programa para Visitantes da Hagia Sofia 237
d. San Marco em Veneza e seus Ícones 239
Notas 252

11. A "SANTA FACE": A COMPETIÇÃO ENTRE LENDAS E IMAGENS 257
a. O "Original" da Imagem de Abgar e sua Lenda 259
b. A Imagem de Abgar em Constantinopla e a Nova Estética do Retrato Ideal 262
c. A Verônica em Roma 265
Notas 275

12. A ICONÓSTASE E O PAPEL DO ÍCONE NA LITURGIA E NA DEVOÇÃO PRIVADAS 279
a. O Interior da Igreja e o Local das Imagens 280
b. Cruz, Evangelho e Ícone no Ritual da Igreja 283
c. Imagens Votivas como Instrumentos de Salvação e como Comemoração do Doador 285
d. O Biombo da Capela-mor como Iconóstase 292
e. Ícones de Calendário e Ícones Biográficos 304
Notas 317

13. "PINTURA VIVA": POESIA E RETÓRICA EM UM NOVO ESTILO DE ÍCONES NOS SÉCULOS XI E XII 323
a. "Ícones no Novo Estilo" 323
b. Estética, Ética e Teologia 324
c. Continuidade Poética em uma Sociedade em Transformação 328
d. O Paradoxo da Crucificação e a Realidade da Imagem 344
e. Poesia Pintada e Obras: as estruturas narrativas de quatro ícones de dias festivos 347
f. Novas Imagens da Virgem 356
Notas 373

14. ESTÁTUAS, VASOS E SIGNOS: IMAGENS E RELÍQUIAS MEDIEVAIS NO OCIDENTE 379
a. As Diferentes Premissas da Adoração de Imagens no Ocidente 379
b. O Crucificado e a Estátua da Entronizada como Exemplos de Imagens Corporais 381
c. A Relação entre Relíquia e Imagem 384
d. Uma Estética Teológica? 386
e. Lendas sobre "Originais" e a Distinção entre Imagem e Pessoa 387
Notas 395

15. O ÍCONE NA VIDA CÍVICA DE ROMA 399
a. Imagens e Instituições na Alta Idade Média 399
b. Um Antigo Ícone em um Novo Papel: a Madona como defensora do povo romano 403
c. A Concorrência das Madonas 409
d. A Multiplicação de um "Original" e a Procissão de Agosto 412
Notas 419

16. "À MANEIRA DOS GREGOS": ÍCONES IMPORTADOS NO OCIDENTE 423
a. A Origem Oriental: idéia e realidade 423
b. A Corte Imperial de Praga e seus Ícones 427
c. A Migração de Imagens para a Itália 431
d. Ícones Pintados por São Lucas nas Lendas Históricas do Renascimento 436
Notas 444

17. NORMA E LIBERDADE: ÍCONES ITALIANOS NA ÉPOCA DAS CIDADES TOSCANAS 447
a. Uma Comparação entre Oriente e Ocidente: o que é uma imagem? 447
b. Introdução de Novos Modelos de Imagens 453
c. Ícone e Imagem de Culto: a linguagem dos gestos 461
d. "Maniera greca" e "Dolce stil nuove": Duccio e o ícone 470
Notas 477

18. AS MADONAS DE SIENA: A IMAGEM NA VIDA URBANA 481
a. Imagens Festivas das Ordens Mendicantes em Pisa 481
b. Os Painéis das Irmandades em Siena e Florença 491
c. O Retábulo 504
d. A Síntese de Duccio no Retábulo para a Catedral de Siena 510
Notas 515

19. O DIÁLOGO COM A IMAGEM: A ERA DA IMAGEM PRIVADA NO FINAL DA IDADE MÉDIA 521
a. Misticismo e a Imagem na Prática da Devoção 523
b. Imagens Sacras e Joalheria nas Cortes 532
c. Mídia Visual em Competição: pinturas em painéis e gravuras 538
d. Arcaísmo e Citação na Estética da Imagem Santa 547
e. O Retábulo do Altar como Palco para a Imagem Pública 559
f. A Peregrinação à Virgem Formosa de Regensburg 568
Notas 574

20. RELIGIÃO E ARTE: A CRISE DA IMAGEM NO INÍCIO DA IDADE MODERNA 579
a. Crítica e Destruição de Imagens Durante a Reforma 581
b. Imagem e Palavra na Nova Doutrina 585
c. Imagem e Arte na Pintura Renascentista 592
d. A Controvérsia a Respeito da Madonna Sistina de Rafael 602
e. Arte como a Mise en scène da Imagem na Época da Contra-Reforma 607
Notas 614

APÊNDICE: TEXTOS SOBRE A HISTÓRIA E USO DAS IMAGENS E RELIQUIAS 617

BIBLIOGRAFIA 707

ÍNDICE DE PESSOAS E LUGARES 725

ÍNDICE TEMÁTICO 739

CRÉDITO DAS FOTOS 753

ILUSTRAÇÕES

FIGURAS A CORES

Ícone da Madona com o Menino, 609 d.C. Roma, Panteão - 330

I. Ícone da Madona com o Menino de Sta. Maria Antiqua, séc. VII. Roma, Sta. Francesca Romana - 331

II. Madonna della Clemenza, 705-7. Roma, Sta. Maria em Trastevere - 332

III. *Mandilion* de Constantinopla. Gênova, S. Bartolomeo degli Armeni - 333

IV. Estátua de Sta. Fides, séc. IX e posterior. Conques, Ste. Foy - 334

V. Madona de S. Sisto. Roma, Sta. Maria del Rosario - 335

VI. Imagem bizantina da Madona com o Menino, séc. XIII. Siena, Chiesa del Carmine - 336

VII. Ícone de S. Lucas, séc. XIII. Fermo, catedral - 337

VIII. National Gallery of Art; Madona de Kahn, séc. XIII. Washington, D.C. - 338

IX. Madona de S. Bernardino, ca. 1280. Siena, Pinacoteca Nazionale - 339

X. Notre Dame de Grâce, Sienese, ca. 1340. Cambrai, catedral – 340

XI. Madona da Misericórdia, 1608. Roma, Chiesa Nuova - 341

FIGURAS EM PRETO E BRANCO

Ícone da Madona com o Menino, 609 d.C. Roma, Panteão - *frontispício*

1. Ícone de *Nicopéia*, séc. XI. Veneza, S. Marco - 6
2. Fotografia sobre altar de S. Giuseppe Moscati, 1987. Nápoles, Il Gesù Nuovo - 13
3. Painel de altar de S. Silvestre, séc. XIII. Pisa, Pinacoteca - 25
4. Viga de ícone de Deidade (*deēsis*), séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 25
5. Ícone de santo, Úmbria, séc. XIII. Nocera Umbra, museu - 27
6. Ícone vita de S. Nicolau, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 27
7. Ísis como padroeira doméstica. Karanis, Egito - 45
8. Ícone da Madona com o Menino, 609. Roma, Panteão - 45
9. Dois rabinos com rolos do Torá. Jerusalém - 50

10. Virgem do Amparo, comício de campanha eleitoral peronista em 1972. Buenos Aires - 50
11. Procissão com ícone, ca. 1900. Monte Atos - 63
12. Procissão com ícone (*Akathistos*) conforme representada em afresco sérvio, séc. XIV. mosteiro de Markov - 64
13. Ícone de múltiplos painéis com diferentes tipos da Madona, séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 65
14. Miniatura de Lucas, pintor do ícone, séc. XIII. Sinai - 65
15. *Mandilion* de S. Silvestre em Capite, séc. VI. Roma, Vaticano, Capella Sta. Matilda - 67
16. Ícone do Sancta Sanctorum, Verônica. Roma, Latrão - 67
17. *Villa de Tiberius*, recuperação do paládio , séc. I d.C. Sperlonga - 67
18. Ícone do Sancta Sanctorum, ca. 600; relevo em prata, ca. 1200. Roma, Latrão - 80
19. Ícone do Sancta Sanctorum, ca. 600. Roma, Latrão - 81
20. Ícone *Salus Populi Romani* (detalhe da fig. 21). Roma, Sta. Maria Maggiore - 81
21. Ícone *Salus Populi Romani*, séc. VI (?). Roma, Sta. Maria Maggiore - 84
22. Ícone mariano do Monte Sinai, séc. VI. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental - 85
23. Exposição de ícones, 1988. Roma, Sta. Maria Maggiore - 88
24. Ícone *Hodegetria* em Constantinopla, séc. XIII. Berlim, Saatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - 90
25. Retrato de múmia de Fayum (Egito), séc. IV d.C. Paris, Musée National du Louvre - 98
26. Ícone do apóstolo Felipe, séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 98
27. Ícone de Sta. Irene, séc. VII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 101
28. Retrato de doador na capela de Teodoto, séc. VIII. Roma, Sta. Maria Antiqua - 101
29. Imagem de santo diante da *Confessio*, ca. 400. Roma, S. Giovanni e S. Paolo - 103
30. Parede de cela, séc. VII. Saqqara (Egito), mosteiro de Jeremias - 104
31. Retrato de falecida, perto de sua sepultura, séc. IV. Roma, catacumba de Trasão - 104
32. Retrato do falecido Próculo, séc. V. Nápoles, catacumba de S. Gennaro - 106
33. Mosaico na parede de entrada, séc. VI. Tessalônica, igreja de S. Demétrio - 106
34. Mosaico em pilar, séc. VI. Tessalônica, igreja de S. Demétrio - 107
35. Imagens em pilar. Tessalônica, igreja de S. Demétrio - 107
36. Mosaico em corredor lateral, conforme representado em aquarela por W.S. George, séc. VI. Tessalônica, igreja de S. Demétrio - 109
37. Cibório da imagem. Antiga Cairo, igreja de S. Jorge - 109
38. Afresco de S. Menas, séc. VII, Karm al-Ahbariya (Egito) - 109
39. Pintura em túmulo, séc. VI. Antinoë (Egito) - 109
40. Ícone de Sérgio e Baco do Monte Sinai, séc. VI. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental - 111

41. Tondo de irmãos de Antinópolis, séc. III. Cairo, Museu Egípcio - 111
42. Retrato de múmia de Eutiques. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 112
43. Retrato de busto de S. Pedro, séc. V. Nápoles, catacumba de S. Gennaro - 112
44. Retrato em vidro com ouro, séc. IV. Roma, Museu do Vaticano - 112
45. Retrato do bispo Abraão de Bawit (Egito), séc. VI. Berlim, Saatliche Museen - 114
46. Painel egípcio de S. Marco, séc. VI. Paris, Cabinet des Médailles - 115
47. Painel egípcio do arcanjo Miguel, séc. VI. Paris, Cabinet des Médailles - 115
48. Sto. Apa Menas de Bawit (Egito), séc. VI. Paris, Musée National du Louvre - 117
49. Parede de cela no mosteiro de Sto. Apolo, ca. 600. Bawit (Egito) -117
50. Retrato de múmia, séc. IV. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 121
51. Os três jovens perante Nabucodonosor, miniatura bizantina, séc. XI. Londres - 128
52. Relevo representando imperador bizantino, séc. XI. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 128
53. Antigo calendário de oficial do *Notitia Dignitatum*. Munique, Bayerische Staatsbibliothek - 129
54. Retrato de família com o imperador Sétimo Severo, ca. 200 d.C. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - 129
55. Relevo em prata revestindo porta representando homenagem a um ícone, ca. 1200. Roma, Latrão - 129
56. Mosaico com cruz de Gólgota, séc. VII. Roma, S. Stefano Rotondo - 132
57. Ampola em chumbo com cruz de Gólgota, ca. 600. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 132
58. Superestrutura de imagem de uma cruz do Egito, séc. VII (?). Mainz, Kunsthistorisches Institut - 132
59. Pequeno arco comemorativo de Galério, 305-11. Tessalônica, Museu de Arqueologia - 134
60. Cônsul Anastácio em marfim, 517. Paris, Cabinet des Médailles - 134
61. Cônsul Justino em marfim, 540. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - 134
62. Ícone de S. Pedro, séc. VI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 135
63. Afresco na capela 28 do mosteiro de Sto. Apolo, séc. VII. Antiga Bawit (Egito) - 136
64. Ícone da Madona com *Clipeus Christi*, séc. VII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 136
65. Planta com capelas e imagens individuais. Roma, Sta. Maria Antiqua - 145
66. Ex-voto de Sta. Bárbara, séc. VII. Roma, Sta. Maria Antiqua - 146
67. Ex-voto dos sete Macabeus, séc. VII. Roma, Sta. Maria Antiqua - 146
68. Ícone da Madona em nicho na parede, 705-7. Roma, Sta. Maria Antiqua - 146
69. Capela privada com ícone, 705-7. Roma, Sta. Maria Antiqua - 147
70. Crucificação, capela de Teodoto, ca. 750. Roma, Sta. Maria Antiqua - 150
71. Ícone da Crucificação, séc. VIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 151

72. Relicário da Sancta Sanctorum, ca. 600. Roma, Museu do Vaticano - 153
73a, b. Retratos dos apóstolos Pedro e Paulo, séc. VIII. Roma, Museu do Vaticano - 153
74. Menino do ícone da Madona com o Menino, 609. Roma, Panteão - 157
75. Parede do coro, "Belo Anjo", séc. VII. Roma, Sta. Maria Antiqua - 157
76. Mosaico da antiga Basílica de S. Pedro, Roma, 705-7. Florença, S. Marco - 157
77. Ícone da Madona com anjos e santos, séc. VII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 159
78. Ícone do Cristo Pantocrator, sécs. VI/VII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 166
79. Imagem votiva de Gaudioso: Pantocrator, séc. VI. Roma, catacumba Ponciana - 167
80. Ícone de Cristo com "tipo semítico", séc. VI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 167
81. Moeda (verso) do reino de Justiniano II, 685-95. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 167
82. Segunda moeda do reino de Justiniano II, 705. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 167
83. Crucifixo da tela do coro, 705-7. Roma, Sta. Maria Antiqua - 168
84. S. Pedro, séc. VIII. Trevi próximo a Spoleto, Templo de Clitumnus - 168
85. Ícone de S. João Batista, proveniente do Monte Sinai, séc. VI. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental - 170
86. Imagens difamatórias de iconoclastas em saltério grego, após 843. Moscou, Museu Histórico - 185
87. Parede do coro, 705-7, segundo W. Grüneisen. Roma, Sta. Maria Antiqua - 190
88. Inimigos de Cristo e os iconoclastas, após 843. Moscou, Museu Histórico - 191
89. Mosaico em abside da igreja de Koimēsis, destruída, sécs. VIII e IX. Iznik (Nicéia) - 194
90. Mosaico em abside, séc. VIII. Istambul, igreja de Sta. Irene - 195
91. Sala lateral com cruzes substituindo figuras. Istambul, Hagia Sofia - 195
92. Cruz do imperador Justino II, séc. VI. Roma, S. Pedro - 195
93. Fragmento de tecido com representação do Nascimento de Cristo, séc. VIII. Roma, Museu do Vaticano - 195
94. Mosaico com Leão VI, séc. X. Istambul, Hagia Sofia, átrio - 204
95. Moeda do reino de Teodora e Miguel III, após 843. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 204
96. Moeda do reino de Basílio I, 867-86. Washington, D.C., Dumbarton Oaks - 204
97. Interior voltado para o leste. Istambul, Hagia Sofia - 207
98. Mosaico em abside, 867. Istambul, Hagia Sofia - 208
99. Abside, ca. 1050. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia - 215
100. Vista do domo, ca. 1100. Dafne (próximo a Atenas), igreja do mosteiro - 216
101. Vista de arcos que sustentam o domo, ca. 1100. Dafne (próximo a Atenas), igreja do mosteiro - 217
102. Mosaico em átrio, séc. XI. Hosios Lukas, igreja do mosteiro - 220

103. Ícone em parede, ca. 1050. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia - 220
104. Átrio, mosaicos em abóbada, séc. XI. Hosios Lukas, igreja do mosteiro - 221
105. Interior de igreja representado em miniatura, séc. XII. Roma, Biblioteca do Vaticano - 222
106. Mosaico em abside, Madona com o Menino. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia. (detalhe da fig. 99) - 222
107. Procissão triunfal com ícone mariano, Crônica de Scylitzes. Madri, Bibioteca Nacional; Cod. Vit. nº 2, fol. 172 v. - 230
108. Ícone em mármore da Mãe de Deus, séc. XI. Istambul, Museu de Arqueologia - 230
109. Fragmento de ícone mariano em mármore, séc. XI. Istambul, Museu de Arqueologia - 230
110. Ícone em metal e esmalte do arcanjo Miguel, séc. XI. Veneza, S. Marco - 233
111. Afresco representando a procissão da *Hodegetria*, séc. XIII. Arta (Grécia), igreja de Blachernae - 235
112. Afresco representando a procissão funerária do rei Nemanja, séc. XIII. Studenica (Sérvia), igreja principal - 236
113. Capa dos estatutos da confraria de Naupactos, 1054. Palermo, Capella Palatina - 236
114. Ícone em mosaico na fachada sul, séc. XIII. Veneza, S. Marco - 242
115. Ícone de Demétrio na fachada principal, séc. XI. Veneza, S. Marco - 242
116. Ícone de Demétrio de Vladimir, séc. XII. Moscou, Galeria Tretjakov - 242
117. Crucifixo milagroso em capitello, séc. XIII. Veneza, S. Marco - 243
118. Ícone mariano de *Aniketos* em moldura remanescente, séc. XIII. Veneza, S. Marco - 245
119. Madonna del Baccio, séc. XII. Veneza, S. Marco - 246
120. Madonna delle Grazie, séc. XI. Veneza, S. Marco - 246
121. Ícone mariano, séc. XIII. Veneza, S. Marco - 250
122. Altar de S. Pedro, após 1300. Veneza, S. Marco - 250
123. Culto icônico na Piazza S. Marco, baseado em impressão de Clonza. Chaniá (Creta) - 251
124. *Andata* do ícone de *Nicopéia*, baseado em impressão de Marco Boschini, 1644. Veneza - 251
125. *Mandilion* de Constantinopla do séc. X. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 261
126, 127. Lenda de Abgar em relevo de prata, séc. XIV. Gênova, S. Bartolomeo degli Armeni - 261
128. *Mandilion* de Cristo originário de Novgorod, séc. XII. Moscou, Galeria Tretjakov - 266
129. Ícone do Pantocrátor, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 267
130. Mosaico da imperatriz Irene, séc. XII. Istambul, Hagia Sofia - 267
131. *La Sainte Face*, séc. XIII. Laon, catedral - 267
132. Estandarte de campo do exército búlgaro durante a Primeira Guerra Mundial - 269
133. Procissão de peregrinação nos Andes - 269
134. Pilar com Verônica, baseado em gravura de Pietro Mallio, 1646. Roma, S. Pedro - 273
135. Painel de altar de Ugo da Carpi para a capela de Verônica, ca. 1525. Roma, S. Pedro - 273
136. Verônica (detalhe), gravura de Albrecht Dürer, 1513 - 273

137. Iconoclastas diante do altar por G. Babić, séc. XIV. Staro Nagoričino (Macedônia), igreja do mosteiro - 288
138. *Templon* com ícones epistílios, com Festas do Senhor na arquitrave, ca. 1100. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 289
139. Ícone de pé, de *Maria Eleousa*, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre) - 289
140. Ícone de pé, de Cristo *Antifonites*, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre) - 289
141. Ícone diastilo, entre colunas, da Mãe de Deus em Arakas, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre) - 290
142. Ícone diastilo, entre colunas, do Pantocrátor, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre) - 291
143. Folha de rosto de lecionário, séc. XII. Roma, Museu do Vaticano, Cód. graecus 1156, fol. 1 - 294
144. Barreiras do coro, sécs. XI e XII. Torcello, catedral - 294
145. Friso com ícones acima do portal leste, ca. 1200. Pisa, batistério - 294
146. Iconóstase da igreja de S. Panteleimão, 1164. Nerezi (Macedônia) - 298
147. Igreja de S. Panteleimão, desenho de reconstrução (por G. Bambi). Nerezi (Macedônia) - 298
148. Ícone titular de S. Panteleimão, 1164. Nerezi (Macedônia) - 299
149. Ícone da Madona com Carta de Petição, ca. 1100. Spoleto, catedral - 300
150. Ícone mariano diastilo, entre colunas, séc. XII. Paphos (Chipre), mosteiro Neófitos - 302
151. Fragmento de friso de ícone, séc. XIII. Palermo, Museo Nazionale - 302
152. Ícone privativo com forma abreviada de iconóstase (detalhe), séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 302
153. Iconóstase, séc. XIV. Staro Nagoričino (Macedônia), igreja do mosteiro - 303
154. *Templon* com o ícone epistílio das festas do Senhor, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 303
155. Lecionário, séc. XII. Roma, Museu do Vaticano - 306
156. Capa do Menológio de novembro, séc. XI. Paris, Bibliothèque Nationale - 306
157. Díptico de ícone de calendário, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 307
158. Painel de santos de fevereiro que compõe um ícone de calendário em quatro sessões, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 307
159. Painel de Santos de fevereiro que compõe um ciclo de ícones de calendário, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 310
160. Ícone biográfico de João Batista, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 311
161. Ícone de Moisés, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 315
162. Ícone privado com Moisés, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 315
163. Ícone da Paixão em dupla face, séc. XII. Kastoria (Grécia), Museu de Arqueologia - 329
164. Ícone da Crucificação, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 349
165. Ícone da Escada do Paraíso de João Clímaco, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 350

166. Ícone com o milagre de S. Miguel em Chonae, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 351
167. Ícone da Anunciação a Maria, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 352
168. Ícone com o ciclo do Natal, ca. 1100. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 355
169, 170. Ícone da Anunciação em duas faces, ca. 1100. Ohrid (Macedônia), museu - 359
171. Sto. Estêvão, o Jovem, séc. XII. Paphos (Chipre), mosteiro Neófitos - 359
172. A Lamentação (*Threnos*), 1164. Nerezi (Macedônia) - 362
173. Afresco no coro, séc. X. Göreme (Capadócia), Tokale Kilise - 362
174. Madona de Kykkos, parte central de painel mariano (detalhe da fig. 178), séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 364
175. Madona de Vladimir, Bizâncio, ca. 1100. Moscou, Galeria Tretjakov - 365
176. Ícone titular, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre) - 368
177. Ícone da *Hodegetria*, séc. XII. Atenas, Museu Bizantino - 368
178. Madona de Kykkos, com profetas, séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 369
179. Ilustração de um sermão mariano, séc. XII. Roma, Biblioteca do Vaticano. Cód. greco 1162, fol. 50 v - 371
180. Crucifixo *Volto Santo*, séc. XI. Lucca, catedral - 389
181. Estátua da Madona sentada, séc. XII. Tournus, S. Filiberto - 389
182. Crucifixo *Volto Santo*, Lucca, Biblioteca Communale, Cod. Tucca Tognetti, fol. 2 - 389
183. Relicário da cabeça de Sto. Alexandre, 1145. Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire - 389
184. Figura budista com relíquias, séc. XIII. Colônia, Museu de Arte do Leste da Ásia - 390
185. Iluminura de *Cantigas* de Afonso I, séc. XIII. Escorial, Cod. T. 1.1, fol. 50 - 392
186. Iluminura de *Cantigas* de Afonso I, séc. XIII. Escorial, Cod. T. 1.1, fol. 17 - 392
187. Afrescos representando a lenda de um ícone, ca. 1100. Roma, S. Gregório de Nazianzo - 407
188. Ícone de S. Gregório de Nazianzo, Roma, séc. XII. Veneza, Coleção Cini - 408
189. Réplica da Madona de S. Sisto, séc. XII. Roma, S. Maria em Via Lata - 408
190. Madona de S. Sisto (antes da restauração). Roma, S. Maria del Rosario - 410
191. Réplica da Madona de S. Sisto, séc. XVI. Vaticano, Capela Paulina - 410
192. Painel central de um tríptico, séc. XII. Tivoli, catedral - 413
193. Tríptico, ca. 1200. Trevignano (Lácio), catedral - 413
194. Painel mariano, início do séc. XII. Viterbo, S. Maria Nuova - 415
195. Painel mariano, início do séc. XII. Vetralla (Lácio), catedral - 415
196. Mosaico em abside, séc. XII (detalhe). Roma, Sta. Maria em Trastevere - 418
197. Ícone de S. Nicolau, sécs. XII e XIII. Aachen-Burtscheid - 424
198. Ícone em esmalte de Constantinopla, séc. XII. Roma, Sta. Prassede - 424
199. Madona della Pace, séc. XIV. Veneza, S. Giovanni e S. Paolo - 424

200. Selo de Schwarzrheindorf para o ano de 1172. Düsseldorf, Arquivo Central do Estado - 424
201. Fotografia em raio X de ícone mariano no estado original, ca. 1100. Freising, Museu da Catedral - 429
202. Ícone votivo de Luís de Anjou, rei da Hungria, sécs. XIV e XIX. Aachen, tesouro da catedral - 429
203. Ícone de S. Lucas originário de Aachen, bizantino, sécs. XII e XIV. Cleveland, Museu de Arte - 429
204. Ícone de Březnice, 1396. Praga, National Gallery - 432
205. Ícone de cruzado de Chipre, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 433
206. Ícone votivo da rainha-mãe sérvia Helena, séc. XIII. Roma, São Pedro - 434
207. Ícone em mosaico do Monte Sinai, ca. 1300. Roma, Sta. Croce - 434
208. Madona com o Menino, séc. XIII. Roma, S. Maria del Popolo - 438
209. Madonna di Costantinopoli, veneziano, séc. XIII. Pádua, Sta. Justina - 438
210. Ícone de S. Lucas, séc. XIII. Bolonha, Monte della Guardi - 438
211. Antonello da Messina, *Maria Annunziata*, ca. 1475. Munique, Alte Pinakothek - 442
212. Altar doméstico de Lucca, séc. XIII. Cleveland, Museu de Arte - 448
213. Díptico de Lucca, séc. XIII. Florença, Uffizi - 454
214. Madona da Misericórdia, séc. XIV. Veneza, coleção particular - 458
215. Ícone em pedra, ca. 1200. Veneza, S. Maria Mater Domini - 458
216. Giunta Pisano, crucifixo pintado, ca. 1250. (anteriormente Pisa, S. Raniero). Pisa, Museo Nazionale - 459
217. Giunta Pisano, crucifixo pintado, ca. 1250. (detalhe). Pisa, Museo Nazionale – 460
218. Crucifixo milagroso de S. Damiano, ca. 1200. Assisi, Sta. Chiara - 462
219. Crucifixo pintado de S. Raniero (detalhe). Pisa, Museo Nazionale - 462
220. Ícone em pilar da Madona com o Menino na entrada da capela-mor, séc. XIII. Pistoia, catedral - 465
221. Straus Madonna, Lucca, séc. XIII. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 465
222. Altar doméstico de Pisa, séc. XIII. Princeton, University Art Museum - 468
223. Altar doméstico de Bolonha, séc. XIV. Florença, Casa Horne - 469
224. Madona de Crevole, ca. 1280. Siena, Opera del Duomo - 472
225. Madona de Kahn, séc. XIII. Washington, D.C., National Gallery of Art - 473
226. Imagem festiva de Sta. Catarina da igreja dominicana, séc. XIII. Pisa, Museo Nazionale - 482
227. Ícone de Sta. Catarina, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina - 483
228. Imagem festiva de S. Francisco, séc. XIII. Pisa, S. Francesco - 487
229. Tríptico dos franciscanos, séc. XIII. Perugia, Museo Nazionale - 489
230. Imagem festiva de S. Francisco (detalhe da fig. 228). Pisa, S. Francesco - 490

231. Imagem festiva de S. Francisco, séc. XIII. Florença, Sta. Croce - 490
232. Imagem festiva de S. Francisco (detalhe da fig. 231). Florença, Sta. Croce - 490
233. Madona com o Menino proveniente de Borgo S. Sepolcro, 1199. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - 492
234. Coppo di Marcovaldo, painel com Madona, séc. XIII. Florença, S. Maria Maggiore - 492
235. Coppo di Marcovaldo, painel com Madona, 1231. Siena, S. Maria dei Servi - 495
236. Painel com a Madona de Siena, séc. XIII. Coleção Chigi-Saracini - 495
237. Madonna del Voto, 1261. Siena, catedral - 496
238. Madona de S. Bernardino, ca. 1280. Siena, Pinacoteca Nazionale - 496
239. Madona proveniente de S. Domenico, ca. 1280. Siena, Palazzo Pubblico - 499
240. Duccio, Madonna Rucellai, 1285. Florença, Uffizi - 500
241. Afresco representando as obséquias de S. Francisco (detalhe). Assis, S. Francesco - 508
242. Guido da Siena, painel de altar, ca. 1270. Siena, Pinacoteca Nazionale - 508
243. Duccio, painel de altar, logo após 1300. Siena, Pinacoteca Nazionale - 509
244. Simone Martini, painel de altar, 1319. Pisa, Pinacoteca Nazionale - 509
245. Duccio, painel de altar para o altar-mor, 1311. Siena, Opera del duomo - 512
246. Duccio, painel de altar (detalhe da fig. 245). Siena, Opera del duomo - 512
247. Tratado francês para freiras *Tres etaz de bones ames*, ca. 1300. Londres, British Library; MS Add. 39843, fol. 28 - 526
248. Grupo de esculturas de Cristo e o apóstolo João do mosteiro Katharinental em Thurgau, ca. 1305. Antuérpia, Museu Meyer van den Berg - 528
249. Grupo de visitação de Katharinental, ca. 1305. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 528
250. Pietro Lorenzetti, Madona com o Menino com santos e patronos, ca. 1320. Assis, S. Francesco, igreja baixa - 533
251. Afresco com rei João, o Bom (falecido em 1364), reprodução em aquarela da Coleção Gaignière. Paris, Bibliothèque Nationale - 533
252. Pintura de altar com o papa Urbano V, 1374. Bolonha, Pinacoteca Nazionale - 534
253. Botticelli, retrato de Giovanni de' Medici. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 534
254. Jean Malouel, *Pitié de Jesus-Christ*, ca. 1400. Paris, Musée National du Louvre - 536
255. Amuleto, obra parisiense em esmalte e ouro, ca. 1400. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 536
256. Tondo com a Madona e o Menino, ca. 1400. Baltimore, Walters Gallery - 536
257. Xilogravura da Madonna del Fuoco, ca. 1450. Forli, catedral - 541
258. Mestre E. S., Madona com o Menino, gravura em metal. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - 541
259. Mestre E. S., Sta. Verônica, gravura em metal. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - 541

260. Hans Memling, Sta. Verônica. Wahington D.C., National Gallery of Art - 543
261. Jan van Eyck, *Vera icon*, 1438. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - 544
262a, b. Hans Memling, díptico Nieuwenhove, 1487. Bruges, Museum van het Sint Janshospitaal - 546
263. Virgem Formosa (anteriormente em Thorn), ca. 1390. - 549
264. Madona com o Menino de Raudnitz (Roudnice), ca. 1390. Praga, National Gallery - 549
265. Madona com o Menino de Fröndenberg, ca. 1400. Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte - 551
266. Madona de S. Lucas, 1200 e ca. 1400. Liège, catedral - 551
267. Hayne de Bruxelas, Madona com o Menino. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art - Mary Atkins Museum of Fine Arts - 554
268. Antoniazzo Romano, tríptico com *Vera icon* e santos. Madri, Museu do Prado - 557
269. Antoniazzo Romano, Madonna Leão de Sta. Maria Maggiore. Dublin, museu - 558
270. Capela de S. Romão (baseado em desenho de Charles Percier), séc. XIII. Paris, St.-Denis - 562
271. Capela de Sta. Fé, ca. 1300. Londres, Abadia de Westminster - 562
272. Altar-mor, ca. 1300. St. Thibault-en-Auxois - 563
273. Altar de Altenberg, 1334; reconstrução com figura substituta da Madona, 1976. Frankfurt, Liebieghaus - 564
274. Altar-mor, antes de 1350. Marienstatt, mosteiro cisterciense - 564
275. Hans Leinberger, altar-mor, 1511-14. Moosburg, antiga igreja de S. Cástulo - 565
276. Michael Ostendorfer, xilogravura da peregrinação à Regensburg, 1519 (detalhe). Veste Coburg - 570
277. Madona de S. Lucas, ca. 1220. Regensburg, Antiga Capela - 572
278. Albrecht Altdorfer, Madona com o Menino, 1519. Regensburg, Museu Episcopal – 572
279. Placa em bronze da Prefeitura, após 1535. Genebra, St. Pierre - 584
280. Altar, 1537. Dinkelsbühl, Congregação Evangélica-Luterana - 584
281. Erhard Schoen, xilogravura, ca. 1530. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum - 586
282. Albrecht Dürer, *Erasmo*, gravura em metal, 1526. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum - 586
283. Lucas Cranach, Senior, *Lei e Graça*, 1529(?). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum - 591
284. Lucas Cranach, Senior, altar-mor, predella, 1547. Wittenberg, igreja municipal - 591
285. Giovanni Bellini, Madonna del Prato, ca. 1505. Londres, National Gallery - 596
286. Joos van Cleve, Madona com Menino, após 1511. Nova York, Metropolitan Museum of Art - 599
287. Jan van Eyck, Lucca Madonna, ca. 1435. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut - 600

288. Jan van Scorel, *Salvator Mundi*, ca. 1520/1530. Madri, Museu do Prado - 600

289. Maarten van Heemskerck, Madona de S. Lucas, ca. 1550. Rennes, Musée des Beaux-Arts - 601

290. Rafael, Madona Sistina. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen - 605

291. Johannes Riepenhausen, *O sonho de Rafael*, 1816 - 606

292. Escola de Rafael, Madona de S. Lucas. Roma, Academia S. Lucca - 606

293. Altar da Capela Paulina (baseado em P. de Angelis, 1621). Roma, S. Maria Maggiore - 610

294. Peter Paul Rubens, Madona da Misericódia, 1608. Roma, Chiesa Nuova - 612

A publicação ilustrada *Semelhança e Presença – A história da imagem antes da era da arte* é resultado de um importante processo de pesquisa sobre a relação do homem com as imagens santas, no período anterior ao Renascimento. O projeto de concepção da obra foi selecionado pelo Programa Petrobras Cultural, na Linha "Preservação e Memória".

A trajetória de transformação dos usos e significados destas imagens - de objetos de veneração e instrumentos para a obtenção de graças e milagres à sua classificação como obras artísticas - é analisada por um dos maiores especialistas na área, o professor de História da Arte e Teoria da Mídia, Hans Belting.

Trata-se de um produto original, cujo trabalho analítico e interpretativo de ressignificação da imagem transcende os limites da História da Arte e do estudo iconográfico, constituindo uma obra multidisciplinar, na qual foram considerados aspectos sócio-culturais e econômicos, como disputas religiosas, territoriais e estéticas, de uma época até então pouco conhecida e explorada.

O Brasil herdou segmentos deste rico material da pesquisa de Belting, desde a vinda de jesuítas e outros religiosos à América portuguesa até a transferência da Real Biblioteca Portuguesa para o Rio de Janeiro. Aqui, por exemplo, há gravuras e livros com estampas criados entre os sécs. XV e XVIII, de procedências diversas, espanhola, italiana, germânica, e flamenga, e manuscritos que são exemplares únicos, como bíblias e livros de horas com iluminuras (pertencentes, sobretudo, ao acervo da Biblioteca Nacional). A tipologia das obras artísticas é diversa, apresentando composições e técnicas as mais variadas, assim como estilos artísticos que vão do Gótico ao Rococó. O Projeto Arte e Devoção, do Instituto de História da UFRJ, pretende preservar a memória das imagens cristãs no Brasil, importadas ou não, ao estudar seus vínculos históricos com antecedentes europeus.

A Petrobras se orgulha de haver contribuído, por meio do patrocínio a este projeto, para a disponibilização ao grande público e às gerações futuras, de uma obra de referência com qualidade e relevância ímpares para a memória das Artes no Brasil.

PREFÁCIO

Os objetivos do presente livro pedem uma explicação, pois não se trata de uma obra que tende a acompanhar o encaminhamento normal seguido pela história da arte, mas sim que busca concentrar-se na história da imagem. Mas, o que é uma imagem? O termo abrange o significado muito amplo, ou o muito estreito, que pode ser atribuído à palavra *arte*. Portanto, gostaria de esclarecer que, na estrutura deste livro, a imagem que consideramos é a da pessoa, entendendo-se com isso que escolhemos uma dentre diversas possibilidades. A imagem, entendida como tal, não apenas representava uma pessoa, mas também era tratada como tal, sendo venerada, desprezada e transportada de um lugar para outro em procissões rituais. Em resumo, ela exercia uma função na transferência simbólica de poder e dava corpo às demandas públicas das comunidades. O leitor já deve ter se dado conta de que falo da imagem santa, que tem suas raízes na religião – mas seria uma redundância enfatizar fato tão óbvio. Na era aqui considerada, a maioria das imagens era religiosa, mesmo que atendesse a fins políticos ou econômicos.

Minha escolha da imagem santa como tema leva à necessidade de omitir outra imagem importante que chegou até nós a partir da Idade Média: a imagem narrativa, que contava a história sagrada e que era normalmente percebida de um modo mais próximo da leitura do que pela simples contemplação. Exploro esse outro tipo de imagem num livro que publiquei com Dieter Blume sobre pintura e cultura na Alta Idade Média, *Stadtkultur und Malerei der Dantezeit*. Nesse trabalho, a imagem narrativa em todas as suas variedades, seja no seu aspecto público ou privado, religioso ou profano, é discutida no âmbito da "imagem como texto".

O subtítulo deste livro, "a história da imagem antes da era da arte", ainda carece, porém, de uma explicação, pois o leitor pode se sentir confuso com a noção incomum de "era da arte". A arte, como é estudada hoje na disciplina História da Arte, existiu tanto na Idade Média como depois. Entretanto, após a Idade Média, ela assumiu um novo significado, passando a ser reconhecida como tal – a arte inventada por um famoso artista e definida por uma teoria apropriada. Quando as imagens antigas foram destruídas pelos iconoclastas durante a Reforma, imagens de um novo tipo começaram a compor as coleções de arte que estavam surgindo na época. A era da arte, originada nesses eventos, dura até o presente, sendo, desde o início, caracterizada por um tipo particular de historiografia que, mesmo ainda chamada de história da arte, trata, na verdade, da história dos artistas.

Mas, e quanto à história da imagem? Quando deixamos o terreno comum da história dos estilos, ficamos sem um arcabouço adequado para estruturar os eventos que moldaram a imagem no período anterior ao Renascimento. Ao consultarmos o livro de David Freedberg *The Power of Images*, deparamo-nos com um alerta contra a tentativa de se delinear uma história das imagens, já que o autor considera que a imagem é uma realidade sempre atual, à qual a humanidade reage sempre do mesmo modo. Eu, contudo, optei pela existência de algum tipo de história, pois, antes da era da arte, o significado social e cultural da imagem era diferente, exigindo outro tipo de argumentação. Entretanto, não almejo desenvolver "a" história da imagem, mas considero esta narrativa como um meio de introduzir o meu tema de modo deliberadamente "aberto".

A história do retrato icônico se inicia na Alta Antiguidade, quando o cristianismo adotou as imagens de culto dos pagãos, numa reversão total de sua atitude original, e desenvolveu uma prática própria para elas. No centro dessa história temos a Idade Média, no Oriente e no Ocidente, quando as imagens de Deus e dos santos passaram por importantes mudanças, como ícones ou como estátuas. E a terceira parte diz respeito ao período de transição, da Idade Média para os períodos da Reforma e Renascimento, quando as imagens ressurgiram com uma nova vestimenta, como obras de arte.

Dada a confiança que deposito no uso prático de uma narrativa que segue essa estrutura, posso ser acusado de ingênuo e de não ter um "método" apropriado. Conheço bem os avanços nas atuais pesquisas sobre as imagens, tanto no campo da Antropologia como no da Psicologia, mas os resultados ainda não nos guiam de modo seguro através da sequência da história. Portanto, continuo acreditando firmemente na utilidade da narrativa histórica, que disponibiliza os materiais bem como as respectivas histórias e outras fontes para serem aplicados a uma grande variedade de métodos e disciplinas. Ao reunir toda a informação existente, este livro tem a intenção de prestar um serviço às futuras pesquisas sobre a imagem e, com isso, superar o tratamento estreito dado hoje ao tema: pesquisas restritas a poucos exemplos, usados para ilustrar uma "teoria" elegante, em interesse próprio.

Meu livro não "explica" as imagens e nem pretende mostrar que elas se expliquem a si mesmas. Ao contrário, tem como base a convicção de que revelam melhor seu significado por meio do uso que lhes é dado. Trato aqui, portanto, das pessoas e suas crenças, superstições, esperanças e temores ao lidar com as imagens. Tal contexto, seja ele social, religioso ou político, é resumido pelo termo *Kult*, no título original em alemão. As culturas individuais, nas quais a imagem desempenhava seu papel, recebem mais importância do que uma visão genérica das características permanentes da imagem. Não foi possível, no entanto, examiná-las em todos os detalhes, já que nos pareceu mais importante traçar as associações entre elas e marcar tanto as mudanças quanto as continuidades. Consequentemente, a história da imagem não pode ser confundida com uma simples narrativa de histórias, assumindo uma visão conceitual da história. No final, a imagem nos parece tão paradoxal quanto o próprio ser humano que dela faz uso: fluindo junto com a sequência de sociedades e culturas, ela se modifica o tempo todo, embora, em outro nível, permaneça imutável – observação esta que serve tanto para se fazer distinções como comparações.

A era da imagem discutida neste livro é, na verdade, apenas um capítulo na longa história da imagem que, numa extremidade, estende-se até os tempos pré-históricos e, na outra, perdura até hoje, continuando enquanto o homem existir. A imagem pode nunca mais ter conquistado tanta importância quanto tinha nas práticas da pré-história, que conhecemos tão pouco: as práticas das culturas pré-verbais, quando o aspecto religioso e social se fundiam num só. Aguardamos esperançosos as respostas da Antropologia à pergunta mais intrigante de todas: por que a imagem?

Este livro só abrange a cultura européia, tanto ocidental como oriental, e apenas o período da Antiguidade até o Renascimento (à época do Renascimento, dois tipos de imagem conviviam lado a lado, uma imbuída da noção de obra de arte e outra dela destituída). O período intermediário constitui o escopo limitado do meu projeto, muito embora o tema, por muito pouco, não tenha ultrapassado a capacidade de um autor sozinho de pretender dirigir-se ao mesmo tempo a seus colegas e ao público em geral. Este último recebeu positivamente o livro na Alemanha, onde ele logo participou de um debate muito interessante sobre o papel da imagem em oposição à arte na cultura de hoje, sendo até mesmo comentado por vários artistas. Na argumentação contra o idealismo da apreciação da arte pela arte, representado pelo livro de George Steiner sobre a "presença real", este livro foi usado como fonte de referências sobre o uso da imagem na história. Na França, Laurence Kahn incluiu um trecho do livro na seção "Adorer les images", entre os tópicos da *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* (nº 44, Paris, 1991). Esperamos que o livro continue a servir a um número cada vez maior de pessoas e disciplinas em busca de uma visão geral do papel da imagem na cultura do homem.

É com prazer que cumpro o dever de reconhecer a grande e variada ajuda que recebi para escrever esta obra. Antes de mais nada, devo mencionar o Centro de Estudos Bizantinos Dumbarton Oaks, da Harvard University, cujo ex-diretor Giles Constable aceitou o tema como projeto de pesquisa, oferecendo-me, com isso, uma longa sequência de visitas inesquecíveis a esse maravilhoso reduto de pesquisas. Para demonstrar minha gratidão, em 1990 realizei um simpósio no local sobre um tema ligado ao livro, juntamente com Herbert S. Kessler, da Johns Hopkins University. Também quero destacar a Biblioteca Hertziana do Instituto Max Planck, da Alemanha, onde pude começar a escrever o livro durante um ano livre de qualquer contrariedade em meio aos recursos, tanto de monumentos como livros, em Roma. Os dois diretores, Christoph L. Frommel e Matthias Winner, foram meus anfitriões e devo a eles a concessão da bolsa que recebi.

temente, a história da imagem não pode ser confundida com uma simples narrativa de histórias, assumindo uma visão conceitual da história. No final, a imagem nos parece tão paradoxal quanto o próprio ser humano que dela faz uso: fluindo junto com a sequência de sociedades e culturas, ela se modifica o tempo todo, embora, em outro nível, permaneça imutável – observação esta que serve tanto para se fazer distinções como comparações.

A era da imagem discutida neste livro é, na verdade, apenas um capítulo na longa história da imagem que, numa extremidade, estende-se até os tempos pré-históricos e, na outra, perdura até hoje, continuando enquanto o homem existir. A imagem pode nunca mais ter conquistado tanta importância quanto tinha nas práticas da pré-história, que conhecemos tão pouco: as práticas das culturas pré-verbais, quando o aspecto religioso e social se fundiam num só. Aguardamos esperançosos as respostas da Antropologia à pergunta mais intrigante de todas: por que a imagem?

Este livro só abrange a cultura européia, tanto ocidental como oriental, e apenas o período da Antiguidade até o Renascimento (à época do Renascimento, dois tipos de imagem conviviam lado a lado, uma imbuída da noção de obra de arte e outra dela destituída). O período intermediário constitui o escopo limitado do meu projeto, muito embora o tema, por muito pouco, não tenha ultrapassado a capacidade de um autor sozinho de pretender dirigir-se ao mesmo tempo a seus colegas e ao público em geral. Este último recebeu positivamente o livro na Alemanha, onde ele logo participou de um debate muito interessante sobre o papel da imagem em oposição à arte na cultura de hoje, sendo até mesmo comentado por vários artistas. Na argumentação contra o idealismo da apreciação da arte pela arte, representado pelo livro de George Steiner sobre a "presença real", este livro foi usado como fonte de referências sobre o uso da imagem na história. Na França, Laurence Kahn incluiu um trecho do livro na seção "Adorer les images", entre os tópicos da *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* (nº 44, Paris, 1991). Esperamos que o livro continue a servir a um número cada vez maior de pessoas e disciplinas em busca de uma visão geral do papel da imagem na cultura do homem.

É com prazer que cumpro o dever de reconhecer a grande e variada ajuda que recebi para escrever esta obra. Antes de mais nada, devo mencionar o Centro de Estudos Bizantinos Dumbarton Oaks, da Harvard University, cujo ex-diretor Giles Constable aceitou o tema como projeto de pesquisa, oferecendo-me, com isso, uma longa sequência de visitas inesquecíveis a esse maravilhoso reduto de pesquisas. Para demonstrar minha gratidão, em 1990 realizei um simpósio no local sobre um tema ligado ao livro, juntamente com Herbert S. Kessler, da Johns Hopkins University. Também quero destacar a Biblioteca Hertziana do Instituto Max Planck, da Alemanha, onde pude começar a escrever o livro durante um ano livre de qualquer contrariedade em meio aos recursos, tanto de monumentos como livros, em Roma. Os dois diretores, Christoph L. Frommel e Matthias Winner, foram meus anfitriões e devo a eles a concessão da bolsa que recebi.

Lucrei de várias formas com a motivação e o auxílio de amigos e colegas com quem pude debater meus achados e dúvidas. Christa Belting-Ihm, que também se engajou em pesquisas relacionadas sobre o papel da imagem, especialmente a partir do início da era cristã, foi uma assistente infalível durante o andamento da obra. Victor Stoichita, da Universidade de Friburgo, autor de um volume companheiro deste, intitulado *L'instauration du tableau*, presenteou-me com longas e produtivas horas de conversas enquanto ainda se encontrava em Munique. Devo o mesmo grau de inspiração a David Freedberg, ao lado de quem lecionei durante um período na Columbia University, em Nova York. Georges Didi-Huberman, que conheci nos jardins da Villa Medici, em Roma, abriu as portas para o meu tema antes mesmo de eu ter me dado conta de sua existência. Herbert S. Kessler, autoridade nesse campo, demonstrou grande interesse na tradução para o inglês do texto e provou ser um amigo fora do comum ao ler o primeiro rascunho da versão nesta língua. Anna Kartsonis e Nancy Patterson Ševčenko, cada uma a seu modo, introduziram-me nos verdadeiros segredos das fontes bizantinas. Meu amigo Henk van Os, hoje diretor do Rijks-Museum, de Amsterdam, compartilhou minha experiência com as imagens em Siena, assunto em que é suma autoridade. Richard Krautheimer, que generosamente me recebeu em seu belíssimo escritório de frente para a Ss. Trinità dei Monti, manteve seu olhar vigilante sobre o andamento do meu trabalho em Roma. Ernst Kitzinger, de Oxford, que já fora meu supervisor nos Estados Unidos, provou ser um fiel conselheiro em todos os assuntos ligados às imagens. Peter Brown, de Princeton, a quem gostaria de ver com maior frequência, compartilhou comigo seu grande conhecimento e entusiasmo. Finalmente, meus agradecimentos a Renate Prochno, que muito contribuiu para a finalização do livro.

Agradeço ainda aos muitos colegas que me facilitaram o acesso a imagens praticamente inacessíveis e a material fotográfico de difícil obtenção. Primeiramente, Kurt Weitzmann, que me abriu as riquíssimas fontes fotográficas de Monte Sinai com rara generosidade. G. Mancinelli me acompanhou aos aposentos privados do papa, onde pude inspecionar aquele que considero o mais antigo ícone de Cristo que existe. M. Andarolo fez com que o ícone de Maria de Spoleto fosse rebaixado do imenso retábulo barroco só para mim. Valentino Pace me abriu muitas portas que teriam permanecido fechadas não fosse por ele. As memórias que guardo relativas a todos os acontecimentos inesperados antes e durante o encontro com famosas imagens poderiam preencher várias páginas. Quero agradecer a todos aqueles que participaram desses acontecimentos, pedindo-lhes desde já perdão por não mencioná-los individualmente e com a devida atenção.

Em Munique, o auxílio mais precioso veio dos membros do meu departamento na Universidade, particularmente Gabriele Kopp-Schmidt, Gabor Ferencz e Sonya Nausch, além da editora C. H. Beck e sua associada Karin Beth. Na University of Chicago Press, gostaria de agradecer a Karen Wilson pela verdadeira devoção com que tornou esta obra possível apesar dos incontáveis obstáculos. Craig Noll, o copista final, pelo grande apoio em um momento difícil.

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Maria Annunziata, com um livro aberto no primeiro plano, era o tema da conferência de Hans Belting no Collège de France, em Paris, quando eu o conheci. Na ocasião, ele explicou toda a inteligência desta pintura, a expressão da face e os gestos das mãos, por meio não só dos procedimentos utilizados por Antonello da Messina, em ca. 1475 (fig.211), mas também pela elucidação do pensamento pertinente de Nicolau de Cusa. Belting apresentou, ainda, cenas do filme O *Evangelho Segundo S. Mateus* (1964) de P. P. Pasolini, revelando o historiador de imagens que jamais se limita a um recorte cronológico estreito ao longo de sua profícua carreira.

Com efeito, *Semelhança e Presença* abarca um milênio (do séc. IV até o início do XVI). Compreende as práticas e os tipos de imagens no Império Romano em suas diversas províncias para explicar a emergência das primeiras imagens de Cristo e imagens cristãs. O Império Romano do Oriente, ou Império Bizantino, é pesquisado juntamente com o Ocidente, tema quase desconhecido na historiografia da arte. E ao conectar ao longo do milênio Constantinopla a Roma (e, eventualmente, a Veneza, Siena e outras cidades no Ocidente), percebemos a importância da teologia grega dos ícones e, em contrapartida, o limitado corpus teórico sobre as imagens na Igreja Latina. Ademais, a relação entre a obra artística, o local para o qual foi previsto e seu vínculo com a liturgia é analisada nas duas Igrejas, com distinções e apropriações.

Hans Belting traz ao seu estudo uma surpreendente variedade de fotos de ícones e imagens, provenientes das referidas cidades e também de Chipre, Grécia, Egito, Rússia e Germânia. Há exemplos múltiplos: mosaicos, pinturas sobre tecido, tela e madeira – formando iconóstases, painéis de altar, dípticos e trípticos – moedas cunhadas com retratos, esculturas em mármore, marfim, metais e pedras preciosas e xilogravuras.

Contudo, não é a abrangência em si – cronológica, geográfica, artística, tipológica – que torna este livro monumental. É, sim, o fato de constituir, com inusitada erudição, uma alternativa original à historiografia sobre imagens e ícones, dotada de extraordinário rigor conceitual e metodológico. Seu livro apresenta exaustivas referências a fotos e notas de rodapé, bem como indicações de relatos históricos do séc. V até o séc. XVI, em textos agrupados em 44 temas, formando um Apêndice. Sua erudição poliglota é espelhada na extensa bibliografia, em que se registram estudos em mais de seis línguas. A inclusão de dois minuciosos índices remissivos (um de nomes e lugares e outro de temas) permite ao leitor encontrar sua palavra-chave neste extenso volume.

Vale ressaltar que parte da maturidade de Hans Belting como historiador da arte encontra-se em sua lucidez analítica. O autor escreve páginas elegantes sobre a crítica da obra visual, em que expressa com as justas palavras o teor do mérito artístico da imagem ou do ícone em questão. Seu texto é erudito, centrado em questões complexas abordadas em profundidade, e suas análises, intercaladas com a investigação histórica, estão entre as partes mais prazerosas da leitura.

Com esta edição em português, chegou a vez de brasileiros e lusófonos em geral terem acesso a um dos principais estudos sobre a história de imagens do cristianismo. Em Munique, entre 1990 e 2004, a Editora Beck já lançou seis edições. A edição de *Semelhança e Presença* somente se tornou possível pelo patrocínio da PETROBRAS, mediante seleção pública de 3736 projetos dentre os quais 141 foram aprovados, com a subseqüente autorização por meio da Lei de Mecenato do Ministério da Cultura. Até agora, apenas um livro de Hans Belting havia sido publicado no Brasil, já que o mercado editorial privilegia textos mais curtos e com menos fotos, monografias de artistas e, ainda, o período contemporâneo.

Espera-se que este livro inspire novas possibilidades de pesquisa, interpretação, periodização e ensino da História da Arte no Brasil. O ensino da história das imagens cristãs da América portuguesa pode começar antes do séc. XVI e além de Portugal (ver p.593). Devemos lembrar que há práticas litúrgicas e devocionais que se desdobraram ao longo do milênio. Há idéias teológicas e filosóficas da Igreja Ortodoxa que sustentaram homilias de pregadores portugueses impressas no Reino e divulgadas na América.

Imagens de Jesus Cristo e da Virgem Maria foram sempre essenciais à cultura visual da América portuguesa, em que – diferentemente da *Annunziata* – poucos tinham acesso ao conteúdo de livros. A PETROBRAS contribuiu de forma singular para apresentar antecedentes centrais da formação da cultura brasileira, de modo a que se pudesse compreender, por exemplo, a escolha da Padroeira da República com base em uma imagem prodigiosa, conhecida como a "Aparecida", que atrai inúmeros peregrinos a seu santuário.

Com um currículo que abarca 23 livros traduzidos em diversas línguas, alguns já esgotados, e outros com novas impressões, Hans Belting ainda escreve sobre questões artísticas da época contemporânea, inclusive fora do âmbito do Ocidente, além de atuar como pesquisador visitante em instituições de excelência nos EUA e na Europa. Foi um privilégio conversar com ele ao longo do período de conferências do Collège de France e perceber sua abertura intelectual apresentada de forma clara e modesta. Após quase trinta anos de estudo, pesquisa e docência em História da Arte, sobretudo em arte cristã, posso afirmar que Belting foi o pesquisador que teve o maior impacto em minha percepção histórica sobre imagens visuais. Isso não desmerece o papel fundamental de outros mestres em minha formação nos EUA e em Paris (Anne Prache, James Marrow, Svetlana Alpers e outros). Em suma, penso que *Hans Belting é o maior Historiador da Arte em atividade*.

Ao apresentar seu estudo seminal no Brasil, gostaria de reiterar meus agradecimentos ao próprio autor, à Gerência de Patrocínios da PETROBRAS, ao Dr. Andreas Hemminger, da Editora Beck, à Carlota Rios, Cláudia Genari, Gisah Vasconcellos, Dra. Lucia Maria Mac Dowell Soares, aos pesquisadores do Centro de História da Arte e à Coordenação do PPGHIS do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Dedico este trabalho a Celeste Zenha, minha amiga, e, sobretudo, a Winston Valois, *mon beau-frère*.

Dra. Maria Beatriz de Mello e Souza
Historiadora da Arte
Professora Adjunta IV - Instituto de História
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1. INTRODUÇÃO

a. O Poder das Imagens e as Limitações dos Teólogos

Todas as vezes que as imagens ameaçaram conquistar uma influência indevida dentro das igrejas, os teólogos tentaram despi-las de seu poder.[1] Tão logo elas ficavam mais populares do que as instituições da Igreja e começavam a agir diretamente em nome de Deus, tornavam-se indesejáveis. Nunca foi fácil controlá-las com palavras porque, como os santos, elas favoreciam uma experiência em níveis mais profundos, bem como satisfaziam desejos para além dos que as autoridades da Igreja eram capazes de atender. Portanto, quando os teólogos abordavam questões referentes às imagens, invariavelmente confirmavam uma prática já existente. Em vez de apresentarem-nas, estavam mais propensos a bani-las. Só depois que os fiéis resistiam a todos esses esforços contra suas imagens favoritas é que os teólogos concordavam em estabelecer condições e limitações que controlassem o acesso a elas: eles só ficavam satisfeitos quando podiam "explicar" as imagens.

Desde os tempos primitivos, o papel das imagens tem se tornado aparente a partir das ações simbólicas desempenhadas tanto por seus defensores, quanto por seus oponentes. Elas se prestam igualmente a serem expostas e veneradas, bem como profanadas e destruídas. Como substitutas daquilo que representam, funcionam especificamente para possibilitar demonstrações públicas de lealdade e deslealdade. Profissões de fé públicas fazem parte da disciplina que toda religião requer dos seus fiéis. Os cristãos freqüentemente perseguiam judeus, hereges e descrentes, acusando-os de, secretamente, profanar imagens sagradas. A tais profanações, as imagens "feridas", como Leopoldo Kretzenbacher as chamou, reagiam como pessoas reais, chorando ou sangrando. Sempre que os descrentes tocavam tais símbolos materiais da fé como imagens, relíquias ou a Eucaristia, confirmavam-se como sabotadores da unidade da fé que, em princípio, não tolera nenhuma infração. Assim, tão logo um culto de imagens começava a florescer, as minorias passavam a viver com medo de serem denunciadas como seus agressores. Os exemplos vão muito além da Reforma; recentemente, Joseph Roth descreveu a ocorrência de tais eventos na Galícia.

As imagens suscitavam um tipo diferente de controvérsia quando as partes discutiam sobre a apresentação "correta" ou "incorreta" das mesmas. Nesse caso, a questão era a pureza da fé. Às vezes, a Igreja do Ocidente e a do Oriente discordavam tanto sobre a iconografia das imagens quanto sobre a linguística, como na controvérsia *filioque*. Ao proclamar o cisma da Igreja em Constantinopla, em 1054, o núncio apostólico criticou os gregos por apresentarem a imagem de um homem mortal na cruz, caracterizando, com isso, Jesus como morto. Igualmente, quando os gregos foram à Itália para o Concílio de Ferrara-Florença, em 1438, foram incapazes de orar diante das imagens sagradas do Ocidente, cuja forma não lhes era familiar. Assim argumentou o patriarca Gregório Melissenos contra a proposta de união da Igreja: "Quando entro numa igreja latina, não posso orar para nenhum dos santos lá retratados porque não reconheço nenhum deles. Embora reconheça Cristo, não posso nem orar para Ele, porque não reconheço a maneira como está sendo representado".[2] As reservas em fazer associações com as imagens centrais de uma seita religiosa que não a sua própria revelam o medo da contaminação.

A teologia do período da Reforma enfrentou questões difíceis quando os calvinistas aboliram as imagens e os luteranos as modificaram (cap. 20). O que estava em jogo fundamentalmente era a tradição da Igreja, mas como também aconteceu num contexto diferente, em Nicéia, em 787, a tradição não tinha uma voz única na questão das imagens sagradas. Parte da Igreja via a si mesma em suas imagens visíveis, e parte se via na necessidade de rejeitar essas mesmas imagens. No séc. VIII, como também no XVI, ambos os lados reivindicavam uma tradição impoluta, vista geralmente como aquela que abrange a identidade de uma religião. Uma vez que não existia nenhuma atitude com relação às imagens no cristianismo primitivo, tornou-se necessário definir tal tradição antes de prosseguir. O debate sobre as imagens provocou também uma controvérsia sobre a verdadeira natureza da espiritualidade, que parecia ameaçada pelo "materialismo" do culto às imagens. Mais tarde, quando a discussão girava em torno de se a justificativa se dava pela fé ou pelas obras, o culto e a doação de imagens passaram a ser incluídos entre as obras.

Do ponto de vista do catolicismo, os protestantes não eram menos seus adversários, com relação às imagens, quanto os turcos, já que ambos os grupos desonravam aquelas com as quais o catolicismo se identificava. O medo da perda do poder institucional que as imagens representavam também era evidente. Os albigenses e os hussitas se opunham a elas, embora seu alvo real fosse a instituição que estava por trás delas. Reciprocamente, o culto às imagens da Contra-Reforma foi um ato de reparação a elas, com cada nova imagem pretendendo preencher, simbolicamente, o lugar do qual uma outra tinha sido expulsa. O uso polêmico das imagens culminou na figura de Maria, pois foi ela quem possibilitou a apresentação em termos visíveis das diferenças doutrinárias entre católicos e protestantes. Antigos ícones da Virgem, agora novamente reverenciados, serviram, a seu modo, para validar uma tradição baseada na força de sua idade. As colunas marianas, erigidas em público como as pinturas em outros tempos, eram também monumentos ao triunfo e à instituição da Igreja. O Estado, como defensor da Igreja, também se associava às imagens e a seu culto. Assim, quando, em

1918, os revolucionários derrubaram a coluna mariana em Praga, estavam reagindo mais fortemente contra o poder dos Habsburgos, com o qual eles identificavam-na, do que contra a religião que ela representava.

Até agora, procuramos apontar alguns aspectos relativos aos papéis históricos das imagens, uma vez que a teologia sozinha não pode delas dar conta. A questão com que nos deparamos, portanto, é como discuti-las e quais seus aspectos devemos reforçar. Como sempre, a resposta depende dos interesses da pessoa que está analisando o assunto. Dentro do campo especializado do historiador da arte, as imagens sagradas são de interesse somente porque foram colecionadas como pinturas e usadas para formular ou ilustrar regras regulamentando a arte. Quando, entretanto, foram travadas batalhas de fé em torno das imagens, as opiniões dos críticos de arte não foram procuradas. Só nos tempos modernos é que se tem argumentado que as imagens devem ficar isentas em disputas, uma vez que são obras de arte. Os historiadores de arte, contudo, podiam não ser justos sobre o assunto, caso se limitassem à análise dos pintores e estilos. Nem tampouco são teólogos tão bem qualificados como podem parecer. Eles discutem o *tratamento* dado às imagens pelos antigos teólogos, e não as imagens em si. O que lhes interessa, quando entram no debate, é o estudo de sua própria disciplina. Já os historiadores preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos, e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens exploram.

O manto de competência das disciplinas acadêmicas é, então, insuficiente para cobrir todo esse campo. As imagens pertencem a todas elas, e a nenhuma exclusivamente. A história religiosa, como está inserida na História Geral, não coincide com a disciplina da teologia, que lida só com os conceitos com os quais os teólogos têm respondido às práticas religiosas. As imagens sagradas nunca foram assunto exclusivo da religião, mas também (e sempre) da sociedade, que se expressava na religião e por meio dela. A religião era uma realidade essencial demais para ser, como nos dias de hoje, um assunto meramente pessoal, ou apenas uma preocupação das igrejas. O papel real das imagens religiosas (por um longo tempo, não havia outras espécies de imagens) não pode, assim, ser entendido unicamente em termos de conteúdo teológico.

Esta visão se baseia na maneira pela qual os teólogos discutiram as imagens e continuam a discuti-las. Seu conceito de imagem visual é tão geral que só existe no nível da abstração. Eles tratam a imagem como sendo universal, uma vez que só esta abordagem pode produzir uma definição conclusiva com significância teológica. As imagens, que desempenhavam papéis muito diferentes na prática, foram reduzidas, para benefício da teoria, a um único denominador comum, destituído de todos os traços de seu real uso. Toda *teologia* das imagens possui uma certa beleza conceitual, suplantada apenas pela sua pretensão de ser um repositório da fé. Essa alegação distingue-a da *filosofia* das imagens que, desde Platão, se preocupa com os fenômenos do mundo visível e com a veracidade das Idéias; nessa perspectiva, cada imagem material é o possível objeto de uma abstração lingüística ou mental.

A teologia das imagens, entretanto, mesmo estando engajada amplamente nessa discussão, sempre teve uma finalidade prática em vista. Ela supria as fórmulas unificadoras para um uso de imagens que seria, de outro modo, heterogêneo e indisciplinado. Quando ela atingia seu objetivo e caracterizava uma tradição, a poeira da polêmica se assentava, resultando num acordo mascarado como doutrina pura, no qual tudo parecia, retrospectivamente, claro e simples.

Só ocasionalmente, à medida que as polêmicas iam ocorrendo, as partes em contenda admitiam que estavam discutindo não só sobre um tipo especial de imagens, como também sobre um uso especial delas que identificavam como "veneração", para distingui-lo da "adoração" das criaturas ao próprio Deus. A referência aqui não era às pinturas comemorativas nas paredes das igrejas, mas às imagens de pessoas que eram usadas em procissões e peregrinações, para quem se queimava incenso e se acendiam velas. Considerava-se ser sua origem muito antiga, até celestial, e que eram capazes de operar milagres, fazer discursos proféticos e alcançar vitórias. Embora funcionassem como pomos da discórdia ou como a pedra de toque de crenças, não tinham *status* especial em nenhuma doutrina teológica sobre imagens. Somente as lendas de culto lhes garantiam seu respectivo status. Mesmo seus oponentes só podiam atacá-las e refutá-las teologicamente em termos gerais; não podiam atacar as imagens específicas em si.

Portanto, só podemos considerar essas imagens como de culto, ou "imagens santas", como Edwyn Bevan as denominou em seu livro com este título, se adotarmos um modo histórico de argumentação que retroceda até o contexto no qual elas, historicamente, tenham desempenhado seu papel. Essas imagens representavam um culto local ou a autoridade de uma instituição local, não as crenças gerais de uma Igreja universal. Quando a estátua da Virgem, em Auvergne (ou seu ícone no Monte Atos) era saudada e acompanhada como se fosse uma soberana, atuava como uma santa local, defensora de uma instituição cujos direitos sustentava e cujas propriedades administrava. Mesmo nos tempos modernos, os símbolos locais de uma comunidade pouco perderam de sua força psicológica. Há alguns
1 anos, os venezianos celebraram o retorno da Virgem *Nicopéia* a S. Marco, de onde tinha sido removida à força. Durante a antiga República, o ícone fora publicamente homenageado como a verdadeira soberana do Estado. A história de seu culto em Veneza remonta a Bizâncio, onde, em 1203, o ícone foi arrancado da biga do general oponente. Para os bizantinos, ele era a encarnação do seu comandante celestial, a quem os imperadores davam precedência nas comemorações de vitória. Os venezianos levaram para casa esse paládio, que ganharam como fruto da vitória e que, por sua vez, lhes trouxera a vitória, como parte da "transferência de cultos". Puseram sua comunidade sob a proteção do ícone, tal como os antigos gregos haviam feito uma vez com a imagem de Atena de Tróia.

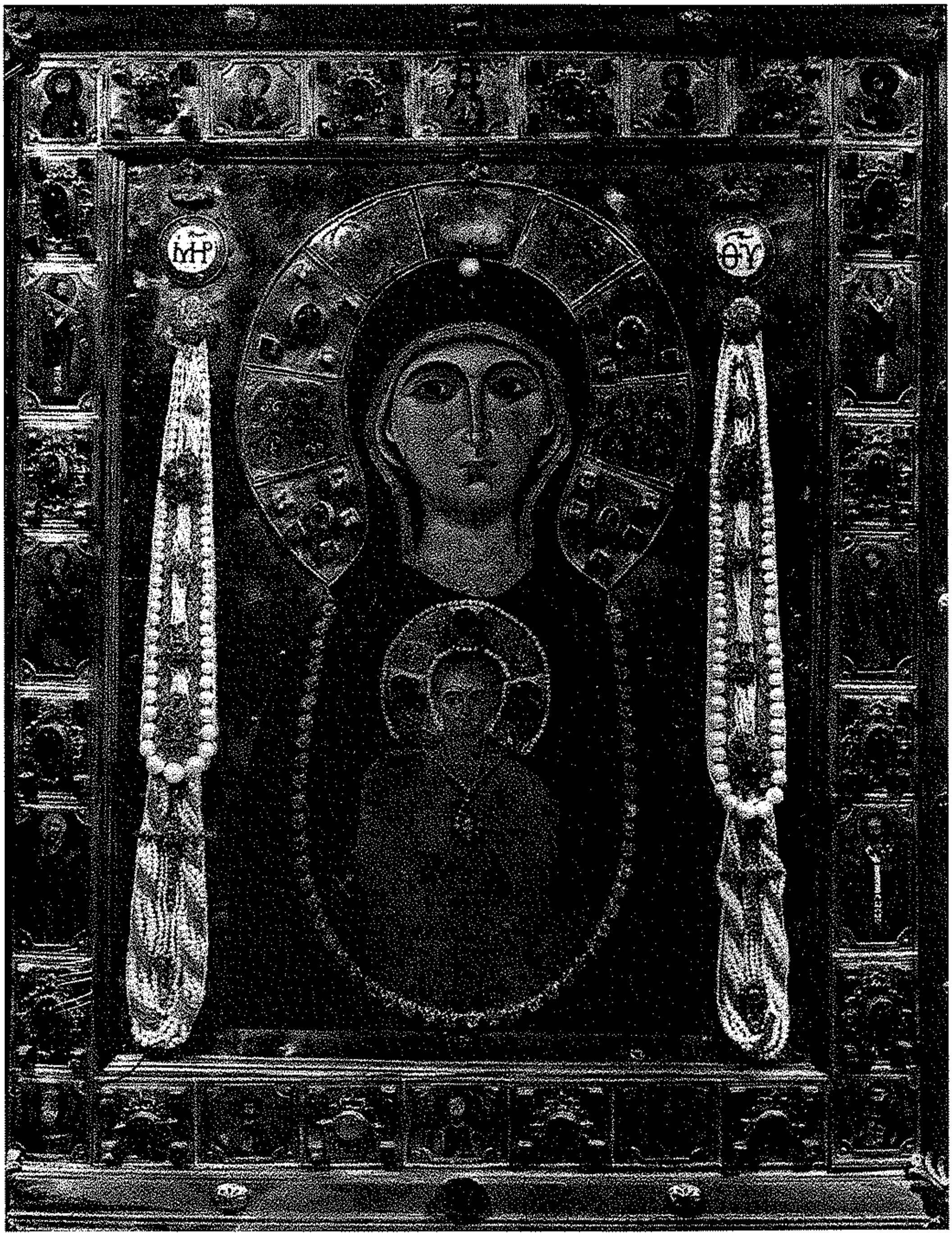
O ícone logo ficou conhecido em Veneza como a Madona de São Lucas. Era visto como um original da época dos apóstolos e acreditava-se que a própria Maria havia posado para ele. Esse "autêntico" retrato era naturalmente o preferido da Virgem, pois a mostrava "corretamente" e fora executado com a sua cooperação; essa única pintura foi investida, por isso, de uma graça especial. Levava uma existência única, tendo até vida própria. Nas cerimônias de Estado, era recebida como se fosse uma pessoa real. A imagem, como objeto, demandava proteção, assim como garantia proteção, como agente daquela que representava. A intervenção de um pintor, nesse caso, era considerada quase como uma intrusão; não se podia esperar que um pintor reproduzisse o modelo com autenticidade. Só se alguém estivesse seguro de que ele registrara o modelo real vivo com a mesma acuidade que hoje tendemos a atribuir à fotografia, como no caso de São Lucas, ou do pintor que os Três Reis levaram consigo a Belém para retratar a Mãe e o Menino, é que se podia verificar a autenticidade dos resultados.

Esse conceito de veracidade lança mão de um testemunho por tradição, só invocado pelo cristianismo numa outra ocasião, para provar a autenticidade dos textos da Revelação. Como aplicado às imagens de Cristo, as lendas de veracidade ou asseguravam que uma dada imagem tinha uma origem sobrenatural – na verdade, que ela caíra do céu, ou afirmava que o corpo vivo de Jesus deixara sua marca física perene. Às vezes, ambas as lendas eram usadas alternadamente para a mesma imagem. O pano com a impressão da face de Cristo, que tornou invulnerável a cidade síria de Edessa, e o sudário de Sta. Verônica, em S. Pedro 16
de Roma, para onde o mundo ocidental fazia peregrinações na esperança de uma futura visão de Deus, são importantes exemplos de imagens que tais lendas autenticaram.

Além das lendas sobre as origens, havia lendas sobre as visões, quando um contemplador reconhecia numa imagem pessoas que lhe haviam aparecido em sonho, como na lenda de São Silvestre, em que o imperador Constantino identificou as imagens dos apóstolos Pedro e Paulo. Ao mesmo tempo, Constantino também reconheceu o papa, dono das imagens pintadas e que também conhecia seus nomes, como seu representante de direito dos apóstolos na Terra. Neste caso, a prova de autenticidade foi a correspondência entre a visão do sonho e a imagem pintada.

Uma terceira espécie de lenda de culto, a dos milagres, acentuava a presença supratemporal de santos que realizavam milagres após a morte por meio de suas imagens, demonstrando assim que continuavam vivos. Essas lendas também reforçavam o duplo valor que qualquer religião enfatiza, o da idade e permanência, história e atemporalidade.

As imagens autênticas pareciam capazes de agir, pareciam possuir *dynamis*, ou um poder sobrenatural. Deus e os santos também passaram a residir dentro delas, como era esperado, e falavam por meio delas. As pessoas olhavam para as imagens com uma expectativa de beneficência, mais importante para o crente do que as noções abstratas de Deus ou de vida além da morte. Os fiéis perderam muitos defensores para suas horas de necessidade quando o Estado cristão fechou os templos e santuários rurais de Esculápio e Ísis. Embora os teólogos vejam a religião primariamente como uma coleção de idéias, os fiéis comuns preocupam-se mais em receber ajuda para seus assuntos pessoais. A nova figura materna e universal da Virgem se encaixou facilmente nesse contexto. Quando o



1. Veneza, S. Marco; ícone da Nicopéia, séc. XI

Panteão foi consagrado como a igreja de Maria e todos os mártires, em 609, ganhou uma "imagem de templo" de sua nova padroeira, cuja mão folheada a ouro invocava a aura da mão curadora de Esculápio. O direito de asilo, conforme aprendemos, foi também transferido para este ícone. 8

Essas imagens possuíam poderes carismáticos que podiam se voltar contra as instituições da Igreja, na medida em que dela fossem excluídas. Elas protegiam minorias e se tornaram protetoras do povo, uma vez que, por natureza, ficavam de fora da hierarquia. Elas falavam sem a intermediação da Igreja, com uma voz vinda diretamente do céu, contra a qual nenhuma autoridade oficial tinha qualquer poder. Um outro ícone da Virgem, mais tarde transferido para S. Sisto, forçou o papa à penitência pública, porque tentara indevidamente removê-lo para sua residência no Latrão. O ícone retornou no meio da noite para algumas 190 pobres freiras que o tinham como sua única posse. As mãos da Virgem, levantadas na postura suplicante de um protetor, também eram folheadas a ouro, representando sua função de portadora das súplicas. A reprodução de muitas réplicas de ícones durante a Idade Média reflete a crença de que a multiplicação da imagem original ampliava seu poder.

Tais imagens, cuja fama derivava de suas histórias e dos milagres que realizavam, não têm lugar próprio na teologia das imagens. Elas representam as imagens típicas que eram beijadas e veneradas de joelhos; ou seja, eram tratadas como personagens a quem se abordava com súplicas pessoais. Em Bizâncio, o modo de honrá-las era conhecido e diferente do modo de tratar outras imagens. Em 824, os imperadores escreveram aos carolíngios dizendo que haviam "removido as imagens dos locais mais baixos", na altura dos olhos, onde seus devotos "poderiam depositar lamparinas e acender incenso". Durante a segunda controvérsia iconoclástica, portanto, os crentes foram privados de qualquer oportunidade de praticar o culto às imagens. Foram deixadas intactas, no entanto, "aquelas imagens colocadas nos lugares mais altos nas igrejas, onde a pintura, como as Sagradas Escrituras, narra [a história da salvação]". Naquele tempo os teólogos francos não entendiam nem as sutilezas de uma facção nem as agressões da outra, concentradas que estavam as duas em seus próprios modos de venerar as imagens. Os francos condenaram, então, tanto o "culto supersticioso" quanto a restrição aos fiéis do acesso às imagens. No final da Idade Média, os iconoclastas da Europa ocidental, incluindo entre eles os teólogos, se deparavam há tempos com os mesmos problemas que seus antecessores bizantinos e respeitavam os aspectos distintivos que afastavam algumas imagens da doutrina abstrata das imagens como tal.

Somente as imagens que eram transportadas para fora do mundo material ao qual pertenciam por uma aura sagrada podiam adquirir poder real. Mas o que possibilitava a uma imagem distinguir-se do mundo ordinário e ser tão "santa" quanto um signo ou um agente da salvação totalmente sobrenatural? Era, justamente, a qualidade de "santidade", originalmente negada às imagens quando elas ainda carregavam o estigma de serem ídolos pagãos mortos, e reservada aos sacramentos. Mas os sacramentos também consistem de *coisas* (pão, vinho, óleo) transformadas pela consagração sacerdotal. Em princípio, qualquer coisa podia ser consagrada, fato este que negaria um status mais elevado às imagens, pois, se dependiam de serem consagradas, estariam cedendo seu poder à instituição consagradora. Os sacerdotes seriam então não só mais importantes do que os pintores, mas também os verdadeiros autores da santidade das imagens. Diferentemente da hierarquia da Igreja, contudo, os santos realizadores de milagres também não haviam sido consagrados. Eles eram a voz de Deus, ou por sua própria conta ou por um ato de graça espontâneo. Seu mérito residia na sua virtude. E onde residia o mérito das imagens? Aí é que entravam as lendas de culto, que explicavam tudo pela vontade de Deus. Se Deus criou as imagens, não aplicou a hierarquia estabelecida. Mas obviamente discutir isso era tocar num assunto delicado.

Os teólogos, incapazes de conseguir sua reivindicação por consagração, apontavam para o "arquétipo" que era venerado na cópia, lançando mão, assim, de um argumento filosófico. Protestavam que uma coisa era representar numa imagem um santo que tinha tido um corpo visível, e outra era tentar representar o Deus invisível numa imagem visível. Essa objeção foi respondida pela formulação da dupla natureza divino-humana de Jesus, da qual, contudo, só a Sua natureza humana podia ser representada. Uma imagem indireta de Deus era obtida pela representação de um ser humano histórico o qual implicava a presença de Deus. Restava apenas a tarefa de postular a unidade indivisível do Deus invisível e do humano visível numa única pessoa. Uma vez que Deus fosse visível como um ser humano, seria possível produzir uma imagem Dele também, e certamente usá-la como arma teológica. No séc. VII, Anastácio colocou a questão capciosa de quem ou o que deveria ser visto numa pintura de Cristo crucificado. Se a idéia era acreditar no poder redentor da morte, a morte que a imagem supostamente atestava não podia ser nem de Deus, nem do ser humano chamado Jesus (cf. cap. 7f).

Desse modo, os cristãos iam escolhendo seu caminho entre as imagens gravadas do politeísmo e o banimento a elas imposto pelos judeus. Para estes, Jeová só era visivelmente presente na palavra escrita. Nenhuma imagem Sua lembrando um ser humano deveria ser feita, uma vez que podia ser parecida com os ídolos das tribos vizinhas. No monoteísmo, o único modo de o Deus universal se distinguir era pela invisibilidade. Seu ícone eram as Sagradas Escrituras, razão pela qual os rolos do Torá são venerados como imagens de culto
9 pelos judeus. Mas as condições regionais na Palestina não podiam ser estendidas ao mundo do Império Romano. O conflito com os cristãos judeus foi decidido a favor da "igreja dos gentios". Com a adoção das imagens, o cristianismo, antes uma Igreja oriental, reafirmou suas pretensões de universalidade no contexto da cultura greco-romana.

Com isso, porém, encontrou um rival na pessoa do imperador, que simbolizava uma unidade que transcendia a multiplicidade de religiões e cultos. Não foi à toa que foi declarada guerra contra os cristãos somente após eles se recusarem a fazer da imagem de Estado do imperador um objeto de adoração e culto. Antes de o cristianismo tornar-se a religião do Estado, o imperador era a imagem viva de um deus, o deus Sol. Em sua visão onírica, Constantino viu o sinal do Deus em cujo nome ele poderia triunfar e ouviu: "Com este signo [*signum*], vencereis". O imperador queria a vitória, não por meio da imagem de um deus, mas sob o signo do Deus invisível. Assim ele permaneceria como a imagem viva de Deus, enquanto instituía o uso militar da cruz, que servia como símbolo da soberania do Deus cristão. Essa separação de imagem e signo é refletida na cunhagem imperial. A partir do séc. VI, a imagem do imperador continuou a ser mostrada na face das moedas, enquanto o reverso mostrava o símbolo triunfante da cruz, tornada agora sua bandeira e arma. Por muito tempo, o único culto público a imagens tolerado no Império Romano cristão foi à imagem do imperador.

Foi, portanto, uma mudança da maior relevância quando a imagem de Cristo substituiu a do imperador na face das moedas, no final do séc. VII. O imperador, agora intitulado 81 "servo de Cristo", carrega em suas mãos a cruz, que anteriormente adornara o reverso. Umas poucas décadas antes, ele fizera suas tropas jurarem fidelidade no campo de batalha não à sua pessoa, mas a uma imagem pintada de Cristo. Tal evento revela que, no fim da Antiguidade, a unidade do Estado romano e seu povo não era mais buscada na pessoa do imperador, mas na autoridade religiosa. A partir desse o momento, o imperador passou a reinar em nome de um Deus pintado.

Pelo mesmo processo, a cruz se tornou o suporte para uma *imagem*, não do Cristo crucificado, mas do Deus cristão dentro de um tondo acima dela. E se, no tempo de 56 Constantino, as imagens do imperador eram afixadas à cruz-estandarte imperial, agora a cruz era coroada com a imagem de Cristo. Durante a controvérsia iconoclástica, porém, os imperadores reverteram essa tendência: eles mesmos, não os teólogos, baniram as imagens cristãs em nome da religião, ainda que o fizessem visando seus próprios objetivos. Se a unidade do Estado residia na unidade da fé, tinha-se que decidir a favor ou contra as imagens que, dependendo da época, promoviam ou colocavam em risco a tal unidade.

A disputa que se seguiu foi travada entre a imagem de Cristo e o signo da cruz destituído de imagem. A cada mudança política, um substituía o outro sobre a entrada do palácio 90 imperial, sempre acompanhado de inscrições polêmicas. Embora possamos ver nessa controvérsia uma mera substituição de rótulos, na verdade o que estava vindo à tona, no limiar da Idade Média, era um conflito cujas raízes longínquas estavam no uso das imagens durante a Antiguidade. O culto cristão às imagens forçara sua entrada no mundo reservado da corte e do Estado, onde o antigo culto às imagens ainda sobrevivia, e adotara os seus direitos. O Deus *uno* subitamente se tornou um tema para imagens, não menos do que o imperador *uno* fora até então. Mas a compreensão da natureza das imagens em geral também estava envolvida. Numa imagem, uma personagem é tornada visível. Com um símbolo é diferente. Pode-se fazer a aparição com um símbolo, mas não com a ajuda de uma imagem, que implica ambos, aparição e presença. Onde Deus está presente, o imperador não pode representá-lo.

É "a antiga antítese entre representar e estar presente, entre tomar o lugar de alguém e ser este alguém" (Erhart Kästner). Não é por acaso, portanto, que a batalha entre imagem e símbolo tenha sido travada acima do portão do palácio, por meio do qual o imperador se apresentava a seu povo.

É difícil sintetizar o conflito em torno das imagens numa simples frase. A disputa teológica no Concílio de Nicéia teve, sem dúvida, relevância secundária. Como qualquer junta de especialistas, os teólogos só podiam se comunicar usando a sua linguagem especializada, embora usassem essencialmente a linguagem da teologia para ratificar decisões já tomadas em outro nível. Naquele nível, a religião e suas imagens refletiam o papel do Estado, tanto quanto a identidade de uma sociedade que ou permaneceria como parte da Antiguidade ou romperia com ela.

b. Retrato e Memória

É difícil avaliar o significado da imagem na cultura européia. Se permanecemos dentro do milênio ao qual este livro se refere, somos obstruídos por toda parte por textos escritos, porque o cristianismo é uma religião da palavra. Se nos afastamos desse milênio e entramos no período moderno, nos deparamos com a arte no nosso caminho, uma nova função que transformou a essência da antiga imagem. Somos tão profundamente influenciados pela "era da arte" que achamos difícil imaginar a "era das imagens". A história da arte simplesmente declarou que tudo é arte, a fim de trazer tudo para dentro de seu domínio, apagando, desse modo, a própria diferença que poderia ter lançado uma luz sobre o nosso tema.

Para evitar faltar para com a história, mesmo apesar dessas obstruções, podemos citar fontes documentais que falam de imagens. Porém, seus autores eram teólogos, cujo interesse nas imagens se restringia à questão de se elas tinham o direito de existir na Igreja. Citavam uns aos outros com frequência, tornando fácil para nós, hoje em dia, distinguir as correntes principais do que é conhecido como a doutrina das imagens. A crítica moderna no campo das artes é repetitiva, seja por presunção ou pelo seu oposto; acredita que pode dar as explicações necessárias simplesmente repetindo velhos argumentos. Se deixamos para trás as velhas explicações, perdemos o solo firme para nos sustentar; se nos apoiamos nelas, contudo, perdemos a chance de ver as coisas em sua luz verdadeira. Podemos apelar para a antropologia, estudando as características básicas da reação humana a uma imagem. Mas temos uma percepção tão firmemente estabelecida da história de nossa própria cultura que as descobertas antropológicas continuam a ser tratadas como intrusões arbitrárias num sistema já coeso. Este livro, portanto, segue o já bem testado curso da narrativa, reunindo material, sequencialmente, para fazer a análise da percepção histórica. Gostaria de prefaciar a presente narrativa com umas poucas observações sobre os problemas que ameaçam tal estrutura.

Em todas as fontes medievais, a palavra-chave *memoria* ocorre repetidas vezes. Que espécie de memória ou recordação ela implica de fato? Segundo Gregório Magno, a pintura, "como a escrita", induz à recordação. "Trazer de volta à memória" é, antes de mais nada, a tarefa das Escrituras, com a imagem representando apenas um papel auxiliar. Imagem e Escritura, juntas, recordam o que aconteceu na história da salvação, que é mais do que um fato histórico. O mesmo Gregório declara concisamente na sua famosa Nona Missiva que se deve venerar "aquele a quem a imagem traz à memória como uma criança recém-nascida, ou na morte e, finalmente, na sua glória celestial [*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*]".

Essa declaração oferece uma antecipação dos problemas que nosso tema apresentará. As pessoas se dispõem a venerar o que é visível diante de seus olhos, o que só pode ser uma pessoa, não uma narrativa. As imagens contêm momentos de uma narrativa, embora elas mesmas não sejam narrativas. A criança no colo de sua mãe e o homem morto na cruz recordam os dois pontos focais de uma vida histórica. As diferenças entre eles são o resultado de fatores históricos e consequentemente tornam possível a recordação *na* e *por meio* da imagem. A imagem, contudo, só é compreensível por meio do seu reconhecimento a partir das Escrituras. Ela nos faz lembrar o que as Escrituras narram e secundariamente possibilita um culto à pessoa e à memória.

Além das imagens de Deus, no entanto, há as imagens dos santos, um tema mais simples de ser recordado. Os exemplos de suas vidas virtuosas são o que é recordado realmente, mas isto é só parte da verdade. Os santos eram lembrados não só por meio de suas lendas, mas também por seus retratos. Só o retrato, ou imagem, tem a presença necessária para a veneração, enquanto que a narrativa só existe no passado. O santo não é apenas um modelo ético, mas sobretudo uma autoridade sagrada cuja ajuda é requisitada nos momentos de necessidade da vida terrena.

Na história pictórica de Cristo e dos santos, o retrato, ou *imago,* sempre teve maior valor do que a imagem narrativa, ou *historia.* Mais do que a história bíblica ou hagiográfica, o retrato torna difícil entender a função da memória e de tudo a ela ligado. Não é bastante ver o retrato de culto como um símbolo da *presença* e a figura narrativa como um símbolo da *história.* O retrato também deriva o seu poder de sua pretensão à historicidade, à existência de uma pessoa histórica. A recordação, podemos dizer, possuía diferentes significados que devemos reunir, já que não são auto-evidentes.

As técnicas mnemônicas da Antiguidade, posteriormente estendidas à Idade Média, são de pouca ajuda. A "arte da memória" (*ars memoriae*) foi desenvolvida na retórica, mas foi estendida durante a Idade Média à prática da virtude. Para assegurar uma técnica funcional de recordação, esse método usava imagens interiores, ou invisíveis, que eram memorizadas para reter o fio da memória. Porém as imagens eram complementadas por acessórios visíveis da memória, os quais, por sua vez, serviam só como meios para o fim de treiná-la.

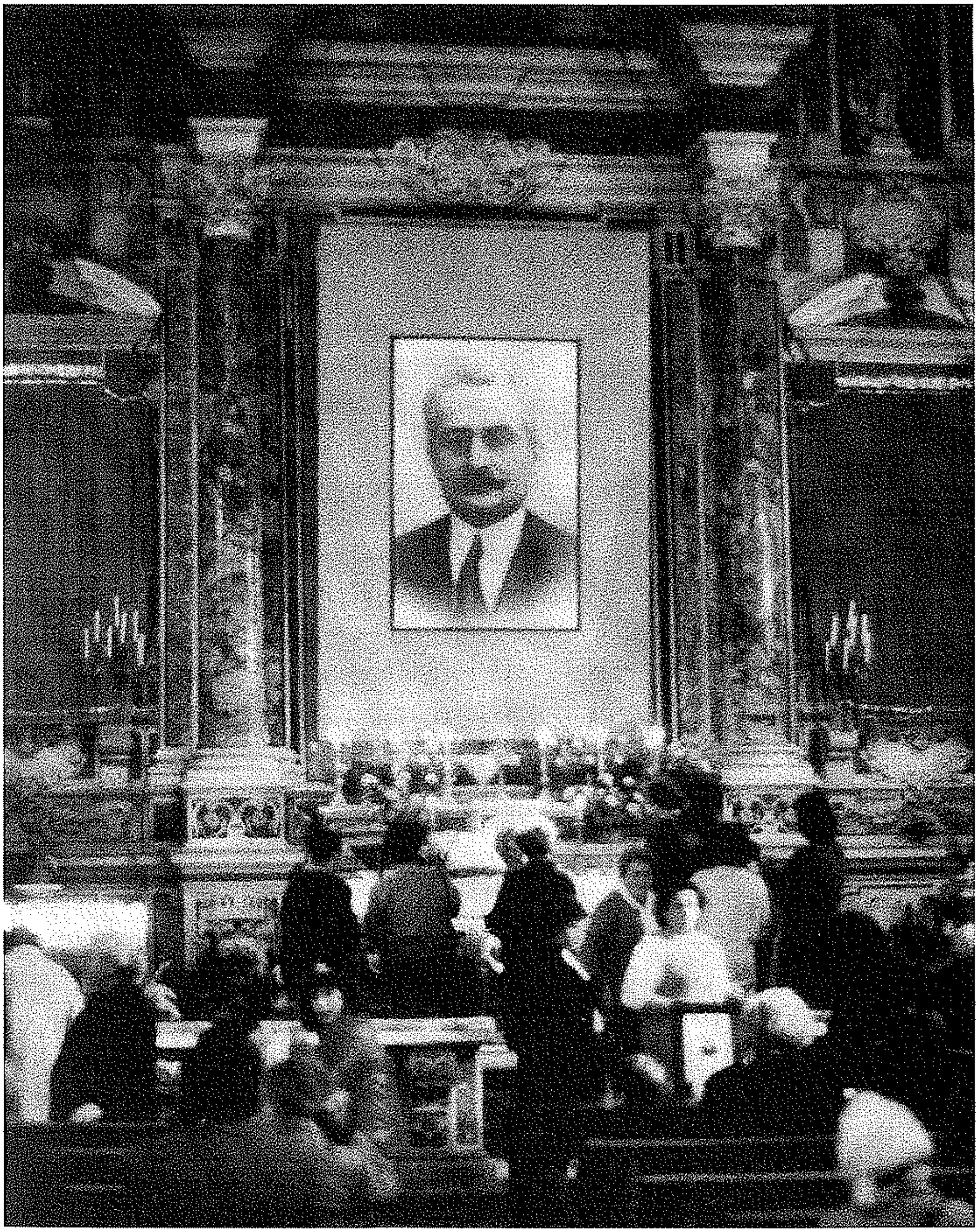
A esfera do culto se preocupa não com a *arte* da memória nesse sentido, mas com seu *conteúdo.* O presente está situado entre duas realidades muito mais significativas: a auto-revelação histórica de Deus no passado e no futuro. As pessoas sempre tiveram consciência do tempo como o deslocamento entre esses dois pólos. Assim, a memória tinha um caráter retrospectivo e, curiosamente, prospectivo. Seu objeto era não somente o que já ocorreu, mas o que foi prometido. Fora da religião, essa espécie de consciência do tempo se tornou remota para nós.

No contexto medieval, a imagem era a representação ou símbolo de algo que no presente só podia ser experimentado indiretamente, quer dizer, a presença de Deus no passado e no futuro da vida da humanidade. Uma imagem compartilhava com seu contemplador um presente no qual só um pouco da atividade divina era visível. Alcançava, ao mesmo tempo, tanto o interior da experiência imediata de Deus na história passada, quanto, à frente, o tempo prometido que está por vir. Uma prece citada por Matthew Paris refere-se ao ícone
16 de Cristo em Roma como uma lembrança (*memoriale*) deixada por Jesus como promessa da visão de Deus na eternidade (ver texto 37E no Apêndice).

O tema do retrato e da recordação não pode ser abarcado nem pelo conceito de "mnemosyne", de Aby Warburg, nem pelos "arquétipos" de C.G. Jung. O tipo de recordação cultural que inclui obras de arte e artistas tem um perfil diferente. Antigas imagens e símbolos do nosso repertório cultural foram, para Warburg, prova da sobrevivência da Antiguidade. Contudo, a continuidade dos símbolos dentro de uma descontinuidade do seu uso é um tema que transcende seu campo de estudo, o Renascimento. No nosso contexto, o uso de motivos pictóricos da Antiguidade que não podiam pretender nenhum significado religioso durante o Renascimento pode ter sido, em realidade, um modo de se emancipar das imagens icônicas que nos interessam. Quanto aos arquétipos de C.G. Jung, eles estão localizados no inconsciente coletivo e estão, consequentemente, isentos das pretensões das imagens de nosso estudo. É bem possível que os estereótipos do nosso estoque natural de imagens tenham sido também descobertos nos ícones oficiais da Igreja (i.e., Maria como mãe), mas aqui não cabe perseguirmos tal argumento.

O fascínio do nosso assunto deve-se ao fato de estar, como tema da história religiosa, tão presente quanto ausente: presente porque a religião cristã se estende até os dias de hoje, e ausente porque ela agora ocupa uma posição diferente na nossa cultura. Só ocasionalmente encontramos, hoje, na região católica do Mediterrâneo, práticas populares que já não são mais costumes universais desde o final da Idade Média. Uma dessas ocasiões foi a proclamação, em novembro de 1987, de um novo santo que viveu em Nápoles e é venerado na igreja de Gesú Nuovo, naquela cidade. A canonização do doutor Giuseppe Moscati (m. 1927) foi celebrada em Nápoles com pompa litúrgica e com uma monumental imagem cerimonial, um ícone moderno, exposto no altar acima da tumba.

A fotografia, maior do que o tamanho natural, preenche um altar-tabernáculo barroco
2 que anteriormente abrigava uma imagem pintada. O traje usado na foto mostra que o santo era um leigo; em outras gravuras distribuídas na época, ele vestia um jaleco de médico. A localização da imagem deixa claro o apelo ao culto. A autenticidade inerente de uma foto



2. Nápolis, Il Gesù Nuovo; fotografia sobre altar de São Giuseppe Moscati, (1987)

sustenta as alegações de aparição autêntica despertadas pelos ícones; a imagem devia dar uma impressão da pessoa e propiciar a experiência de um encontro pessoal. Neste caso, a ampliação da foto de Moscati foi ditada pela conveniência. Ela tinha que se encaixar ao formato do altar e assim se diferenciar das fotos comuns. Por contraste, os ícones da Idade Média eram tipicamente do tamanho natural. Suas origens eram muitas vezes cercadas por lendas, de modo que não pudessem inequivocamente ser identificados como objetos feitos pelo homem. Visto sob esta luz, a foto em Nápoles, particularmente com sua aura especial, foi uma solução prática. O retrato mantém o santo presente na memória geral no local de sua sepultura e é facilmente visto por aqueles que visitam a tumba para rezar para ele. (Não há necessidade de rezar *por* ele, como por um mortal comum).

Nesse caso, a propaganda pictórica foi complementada pela propaganda verbal, apresentando dois temas que também seguem a velha prática do culto aos santos. Panfletos impressos contendo a extraordinária biografia, sempre vista como garantia de santidade, e uma prece pedindo a graça de se imitar a vida do retratado. O santo, como modelo a ser imitado, é um tema. O outro tema, o do santo como auxílio em tempos de necessidade, foi somente insinuado. Moscati tratou de doentes sem cobrar durante toda a sua vida. Por fim, os visitantes levavam com eles gravuras de recordação, multiplicando, desta forma, a presença da foto oficial.

Em geral a pessoa histórica preenche um ideal pré-existente do santo. O médico napolitano é um exemplo desse padrão. Mas, às vezes, a relação era invertida. Se a pessoa do santo não se enquadrasse nos padrões tradicionais, surgia a necessidade de formular o ideal que ela incorporava. Esse podia ser um processo trabalhoso, que pode ser ilustrado por um exemplo famoso. Depois de sua morte, São Francisco de Assis recebeu, uma após outra, novas aparências, porque ele tinha que representar *in effigie* a última versão do
228 ideal de sua ordem. Sua imagem foi usada em conjunção com a sua biografia (cap. 18a). Novas biografias corrigiram as anteriores em tal grau que as antigas versões tiveram que ser destruídas para ocultar as discrepâncias. Imagens cerimoniais foram, da mesma forma, substituídas por novas, porque o ideal oficial não podia conter erros. As imagens, afinal, tinham de ser não só vistas mas, principalmente, acreditadas. Assim, a imagem corrigida era uma conseqüência da percepção "correta" que se supunha ter do santo.

A relação entre a imagem pintada de São Francisco e a idéia normativa que se tinha de sua pessoa nos conduz a problemas de análise que não necessariamente esperaríamos ter com retratos. Nosso moderno conceito de pintura de retratos atrapalha. Com as repetidas modificações na aparência de São Francisco (sua barba ou a ausência dela, as chagas, sua postura, atributos e associações com a aparência de Cristo), a "imagem" que o povo tinha de sua pessoa era sucessivamente corrigida. Assim é que a função do retrato na propagação de um "*ideal-pessoa*" é tornada aparente para nós.

O ícone de São Francisco foi ampliado, como já havia sido feito antes em Bizâncio, por citações pictóricas de sua biografia, que circundam o retrato como uma moldura ou um comentário pintado. Elas complementam o retrato *físico* da semelhança com o retrato *ético* da biografia, e com os milagres que atestam a aprovação do santo. Finalmente, um aspecto experimental importante do ícone era sua exibição nas cerimônias. Ele era exibido nas datas de comemoração do santo, quando leituras de sua biografia faziam parte da cerimônia. A festa memorial fornecia à congregação os exercícios de memorização dos textos e tinha seu foco e culminância na imagem memorial. Quando a imagem era venerada, era também realizado o exercício ritual da memorização. Muitas vezes, só era permitido o acesso à imagem quando havia uma ocasião oficial para honrá-la. A imagem não podia ser contemplada à vontade, mas era aclamada somente num ato de solidariedade com a comunidade, de acordo com um programa prescrito e num dia estabelecido. Essa prática nós identificamos como um *culto.*

A imagem tinha várias funções. Além de definir o santo e honrá-lo no culto, havia também a função relacionada ao lugar onde residia. A presença do santo local era como que condensada numa imagem corpórea que tinha uma existência física, como um painel ou uma estátua, e uma aparência especial como um tipo de imagem, que a distinguia das imagens do mesmo santo em outros lugares. As imagens de Maria, por exemplo, sempre se distinguiam visualmente umas das outras de acordo com as características atribuídas às cópias locais. De modo semelhante, os títulos das imagens antigas têm um caráter toponímico: elas dão nome ao lugar de um culto. A ligação entre imagem e culto tem, como vemos, muitos aspectos. 13 A memória que uma imagem evoca se refere tanto à sua própria história quanto àquela de seu lugar. Foram feitas cópias com a finalidade de se difundir a veneração da imagem para além do seu local, mesmo que reforçassem a conexão entre a imagem original e a sua própria localidade. A memória ligada à imagem original, portanto, permanecia indivisível. As cópias lembravam o original de uma imagem local famosa que, por sua vez, lembrava os privilégios que ela adquirira em (e para) seu próprio lugar, durante sua história. Nesse sentido, imagem e memória se tornam um aspecto da história oficial.

As lendas envolvendo as origens de imagens famosas ajudavam a esclarecer o valor de memória que elas conquistavam por meio de sua história. Essas lendas referiam-se a mais do que às circunstâncias históricas que garantiam a aparência autêntica da pessoa retratada. O mito da origem também contribuía para o status de uma imagem, que era inferido a partir de sua idade (ou origem sobrenatural). A idade era uma qualidade a ser vista na aparência geral da imagem. Sua forma, portanto, também tinha um valor de memória (real ou fictício). O arcaísmo como uma ficção de idade é uma das marcas de identidade que as novas imagens de culto simulavam (cap. 19d).

c. A Perda de Poder da Imagem e seu Novo Papel como Arte

O relato do poder das imagens feito até agora nesta introdução permanece incompleto, pois a outra metade de sua história não foi contada. Ela diz respeito à *perda* de poder das imagens durante a Reforma. Como isso será discutido em maiores detalhes mais adiante (cap. 20), bastarão aqui umas poucas reflexões gerais. A bem sucedida oposição às imagens na Reforma pode ser considerada como evidência de que as imagens, de fato, careciam de poder, pelo menos no tocante à palavra escrita e às interpretações dos pregadores. Na realidade, a tomada de poder pelos teólogos, tardia, confirma sua anterior impotência. A tolerância às imagens, cuja função a teologia formal havia repetidamente racionalizado, agora chegou ao seu fim.

Muitos fatores tiveram relevância antes que a revolta dos teólogos contra as imagens ocorresse. Uma explicação simples não é possível. Em tudo que dizem, os teólogos meramente repetem os princípios de uma doutrina purificada, deixando de fora tudo que não se encaixa impecavelmente em sua teologia. Porém, na prática, eles nos dão uma idéia dos privilégios desfrutados pelas imagens que atrapalhavam o seu caminho. A partir das críticas às imagens durante a Reforma, portanto, podemos tirar conclusões sobre seu uso prévio. O que no momento é condenado como abuso era costume aceito anteriormente.

A emancipação das antigas instituições foi um dos principais motivos para os líderes da Reforma tornarem-se iconoclastas. Seu programa vislumbrava uma nova Igreja, constituída do pregador e sua congregação. A atitude liberal de Lutero ainda deixava espaço para as imagens, mas eram imagens usadas para propósitos didáticos, para reforçar a revelação da Palavra (texto 40). Essa limitação as despia da própria aura que constituía a pré-condição para seu culto. Elas não mais poderiam e nem deveriam representar nenhuma instituição. Estavam desacreditadas, juntamente com a doutrina anterior, da justificação dos cristãos por meio de suas obras. A nova doutrina de justificação somente pela fé tornou supérfluas as doações de imagens ou aquelas feitas para elas. Todo o conceito de imagem votiva ruiu, e com ele a alegação da Igreja Romana de ser uma instituição que distribuía graça e privilégios visualmente incorporados em suas relíquias e imagens. O que a nova doutrina deixou no seu lugar foram teólogos sem poder institucional, pregadores da Palavra legitimados apenas pela sua teologia superior. Quando tudo passou a ser baseado na verdade e na falta de ambiguidade, o espaço para a imagem, com suas dubiedades, deixou de existir.

A idéia da tradição, de que a Igreja Romana sempre se orgulhara, tornou-se uma desvantagem para ela. A tradição não mais consistia na grande era das instituições da Igreja e nem na longa história de interpretação textual; em vez disso, passou a ser vista como que residindo na condição original da Igreja dos fundadores, que deveria ser restaurada por meio da purificação de acréscimos posteriores. O renascimento da antiga Igreja durante o período do Renascimento, depois das muitas tentativas inglórias na Idade Média, forneceu a justificativa retrospectiva necessária para novas práticas religiosas reformadas. Com isso, foi estabelecida uma Igreja destituída de imagens que, representada por Paulo, opunha-se à adoração de imagens dos pagãos.

A ligação com a antiga Igreja é evidente na fixação da autêntica palavra de Deus. O pregador interpreta o texto bíblico somente com base na fé, sem necessidade de se referir à exegese anterior da Igreja. Na era de Gutenberg, a palavra divina estava, teoricamente, disponível para todos por meio de Bíblias impressas no vernáculo. A palavra de Deus estava, assim, constantemente acessível, o que permitia uma verificação das interpretações. A presença direta da palavra bíblica, contudo, também permitia ao pregador exercer controle sobre as pessoas de sua congregação, as quais esperava que vivessem de acordo com sua doutrina pura. A pureza da doutrina era determinada pela letra do texto, entendida como sendo por meio da orientação do Espírito de Deus. Contra um texto tão autoritário, a imagem carece de força; quando substituída pela palavra, ela representa uma ameaça, devido à sua falta de precisão e ao potencial de mal-entendidos.

A palavra é assimilada sendo ouvida e lida, e não vista. A unidade da experiência externa e interna que orientava as pessoas na Idade Média se desfaz num rigoroso dualismo de espírito e matéria, e também de sujeito e mundo, como demonstram os ensinamentos de Calvino (texto 41). O olho não mais descobre a evidência da presença de Deus em imagens ou no mundo físico: Deus se revela somente por meio de sua palavra. A palavra como portadora do espírito é tão abstrata quanto o novo conceito de Deus _ a religião se transforma num código de ética de vida. A palavra não retrata ou mostra nada, mas é um sinal do pacto. A distância de Deus torna proibitiva sua presença numa representação pintada, compreendida com os sentidos. O sujeito moderno, alienado do mundo, vê este mesmo mundo como dividido entre o puramente factual e o significado oculto da metáfora. Mas a antiga imagem rejeitou sua redução à metáfora; antes, reivindicou ser a evidência imediata da presença de Deus revelada aos olhos e aos sentidos.

Nesse meio tempo, a mesma imagem repentinamente aparece como símbolo de uma mentalidade arcaica que ainda prometia uma harmonia entre o mundo e o sujeito. Em seu lugar entra a *arte*, inserindo um novo nível de significado entre a aparência visual da imagem e a compreensão do contemplador. A arte se torna a esfera do artista, que assume o controle da imagem como prova de sua arte. A crise da antiga imagem e o surgimento de um novo conceito de arte são interdependentes. A mediação estética permite um uso diferente das imagens, sobre o qual artista e contemplador podem concordar entre si. Os sujeitos se apoderam da imagem e procuram, por meio da arte, aplicar seu conceito metafórico do mundo. A imagem, daí em diante produzida de acordo com as regras da arte e decifrada em seus termos, se apresenta ao contemplador como um objeto de reflexão. A forma e o conteúdo renunciam a seu significado não mediado em favor do significado mediado da experiência estética e da argumentação oculta.

A rendição da imagem ao contemplador é expressa, perceptivelmente, nesse momento, no surgimento das coleções de arte, nas quais as pinturas retratam temas humanísticos e a beleza da arte. Até mesmo Calvino aceitava o uso das imagens para esses propósitos. Embora ele acreditasse que elas só podiam representar o visível, isso não exclui uma reavaliação do mundo visível pelo sujeito meditante. Os reformadores protestantes não criaram essa mudança de consciência vis-à-vis à imagem; certamente, com relação a isso eles eram as crianças de seu tempo. O que eles rejeitavam em nome da religião tinha, desde há muito, perdido a velha substância da revelação pictórica não mediada. Não digo isto com intenção nostálgica, mas apenas para descrever o fascinante processo pelo qual a imagem de culto medieval se tornou a obra de arte da era moderna.

Esse processo também ocorreu no mundo católico, e não só como uma reação à crítica da Reforma. Nos Países Baixos, a Reforma não foi oficialmente introduzida até 1568. Àquela altura, contudo, a transformação da imagem que descrevemos já havia sido completada havia muito. Para sustentar as pretensões das imagens de culto na era da arte, a Igreja Romana precisava estabelecer novas atitudes em relação a elas. As velhas pretensões agora tendiam a ser reservadas às antigas imagens, que apareciam como relíquias de tempos passados. Sempre se pensou nelas como imagens dos primórdios do cristianismo e, assim, propostas como uma visível refutação do conceito de tradição da Reforma. Nestes casos, foi atribuída à arte contemporânea a tarefa de oferecer a apresentação efetiva da velha imagem. Este foi um programa importante durante a Contra-Reforma.

Como é de se esperar, todas essas apresentações da história contêm um elemento de exagero. A humanidade nunca se livrou do poder das imagens, mas este poder tem sido exercido por diferentes imagens, de diferentes formas, em diferentes épocas. Não há tal coisa como uma cisão histórica na qual a humanidade muda tão drasticamente. Mas a história da religião ou a história do sujeito humano, ambas inseparáveis da história da imagem, não podem ser narradas sem um esquema histórico. Certamente, é impossível negar que a Reforma e a formação de coleções de arte modificaram a situação. A esfera estética forneceu, por assim dizer, uma espécie de reconciliação entre o modo perdido de experimentar as imagens e o que permaneceu. A influência mútua de percepção e interpretação, perseguida nas artes visuais e também na literatura, exige a figura do especialista, ou *connaisseur*, alguém que conhece as regras do jogo.

Notas

1. Este capítulo foi previamente publicado no boletim *Orthodoxes Forum* (St. Ottilien) 1.2 (1987): 253ff.
2. V. Laurent, ed., *Concilium Florentinum* 9 (Roma, 1971): 250-251.

2. O ÍCONE DE UMA PERSPECTIVA MODERNA E À LUZ DE SUA HISTÓRIA

Este livro tem por objeto não só os ícones, mas também estátuas e relíquias – na verdade, todo e qualquer tipo de imagem venerada. Diferente das imagens medievais cultuadas no Ocidente, o ícone oriental sempre teve um lugar especial no pensamento moderno. A origem de seu status singular deve ser procurada na curiosa história de sua redescoberta. As utopias românticas desempenharam sua parte na mística dos ícones, mas logo foram dominadas por questões de identidade na Europa oriental, uma vez que o Oriente usava o ícone como um meio de auto-afirmação contra a cultura estabelecida do resto da Europa, colocando-o fora da esfera do pensamento histórico. Hoje em dia, emigrantes de procedência ortodoxa oriental e almas religiosas ansiando por uma arte pura e "original" rivalizam uns com os outros quanto a seus cultos ao próprio ícone, cultos que se dão por satisfeitos, para o bem ou para o mal, com qualquer exemplo. Este livro não foi escrito para eles.

O tema da imagem de culto cristã entre a Antiguidade e o Renascimento, ofuscado como o é pelo ícone oriental, não tem lugar seguro na história intelectual e, de fato, não permite o surgimento de nada além de mal-entendidos. A pintura em painel moderna é vista como algo que surgiu do nada, na forma da imagem devocional, a qual se desenvolveu no contexto do final do misticismo medieval e, simultaneamente, como uma preocupação inicial dos colecionadores do Renascimento. A estátua de culto medieval é incluída no estudo histórico da escultura como tal. Dos primeiros painéis em Roma diz-se que eles simplesmente refletem a "influência" bizantina, e o ícone oriental, percebido separadamente da pintura em painel medieval, tem sido sempre de maior interesse para os teólogos e poetas do que para os historiadores da arte, ao menos porque não parece se encaixar em nenhum padrão de desenvolvimento histórico. Só podemos abrir caminho para o nosso estudo se reconstruirmos a história da moderna percepção do ícone, uma vez que é a influência contínua desta percepção que bloqueia uma nova abordagem do assunto.

a. O "Manual do Pintor de Monte Atos" e o Romantismo.

Em 1839, o francês Adolphe Napoléon Didron viajava pelo Monte Atos, na Grécia, justamente quando foi formado o reino da Grécia independente, regido por um membro da Casa de Wittelsbach.[1] Ele foi um dos primeiros ocidentais a se interessarem pela arte religiosa da Igreja oriental. Ao descobrir que as imagens orientais sempre saiam tão parecidas umas com as outras, ele se indagou sobre como essa iconografia dogmaticamente fixa, que não revelava nenhuma mudança histórica, havia surgido.

O entusiasmo de Didron cresceu quando ele observou alguns pintores no Monte Atos trabalhando num afresco à mão livre, sem desenhos preparatórios; e faziam isso com tal precisão que ele ficou interessado em como seria o seu treinamento. A resposta parecia estar num manual de pintura religiosa que lhe foi apresentado, o agora famoso *Manual do Pintor do Monte Atos*. Didron publicou o texto em francês, depois de encomendar a transcrição do original em grego. Também presenteou com uma cópia o rei da Grécia, que a depositou em Munique, fornecendo assim a Godehard Schäfer as bases para sua tradução para o alemão, em 1865. Essa descoberta foi uma sensação, como comprova uma carta de congratulações de Victor Hugo.[2]

Apesar de o Manual realmente dar instruções sobre a técnica, ele se ocupava mais dos temas, tratando de sua colocação e representação adequadas. Tanto o tema quanto a técnica de pintura pareciam assim estar definidos previamente. Tudo o que Didron havia cogitado a respeito encontrava agora uma explicação, tendo escrito em seu prefácio: "O pintor grego é escravo do teólogo. Sua obra é o modelo para seus sucessores, assim como é uma cópia das obras de seus antecessores. O pintor é preso pela tradição do mesmo modo como o animal o é pelo instinto". Ele executa uma figura como a andorinha constrói o seu ninho, a abelha o seu favo de mel. Ele é responsável somente pela execução, enquanto a invenção e a idéia são originados por seus antepassados, os teólogos, a Igreja Católica".[3]

Didron teve sua visão confirmada pela introdução da obra, que descrevia a "consagração" que aguardava os pintores ao final de seu treinamento. O texto dessa cerimônia descreve a atividade dos pintores como um serviço a Deus e a pintura, como um instrumento de salvação divina. Além do talento concedido por Deus, eram precisos um coração puro e devoção, pedidos por intermédio da prece proferida por um sacerdote.[4]

Tais afirmações cairiam em solo fértil entre os últimos expoentes do Romantismo. Elas continham um tom de apelo programático ao secularizado mundo da arte, e Didron fez questão de dedicar seu trabalho ao autor de *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo. A primeira publicação ocasionou muitos mal-entendidos e a afirmativa dogmática de uma arte virtualmente sagrada que o *Manual* parecia conter foi vista sob uma luz menos favorável à medida que a situação na Europa modificou-se mais tarde.

O principal mal-entendido era relacionado com a crença de que a chave para a compreensão da arte bizantina fora descoberta. Contudo, o *Manual* foi compilado somente no final do séc. XVIII, menos de duas gerações antes, pelo monge Dionísio de Furna. Mesmo refletindo práticas anteriores na obra, e embora fragmentos de escritos anteriores tenham sido encontrados mais tarde, nenhum deles retrocede tanto.[5] Não parece provável que manuais desse tipo existissem na época bizantina. Toda a estrutura da obra dá a impressão de ser a codificação de uma tradição não mais existente, e portanto ameaçada, escrita para evitar que sofresse mais distorções ainda. Talvez possamos nos aventurar a fazer uma comparação com a situação em Florença, por volta de 1550, quando circulavam planos para fundar uma Academia e jovens artistas estavam sendo influenciados pelas *Vidas*, de Vasari. [6] Numa palavra, o *Manual do Pintor* é um produto pós-bizantino.

A parte técnica, entretanto, pode bem retroceder aos tempos bizantinos. Manuais de ateliês semelhantes sempre existiram. Basta-nos lembrar Cennino Cennini, cujas diretrizes são o melhor equivalente da seção técnica do *Manual do Pintor*. As técnicas em si mesmas, contudo, não estabelecem um estilo. O *Manual* realmente não continha nenhum padrão pictórico do tipo encontrado no *podlinniki* russo, com suas formas pictóricas fixas.[7] Mas a combinação da instrução prática da técnica com a mera enumeração de temas permitiu que os pintores usassem seus próprios recursos para compor suas formas. Que essa tradição de ateliê tenha cessado de se desenvolver não está diretamente relacionado à existência do *Manual do Pintor*. Um é tão sintomático quanto o outro.

Obviamente, existe uma certa verdade nos comentários de Didron. Mas ele está equivocado quando diz que os pintores são responsáveis apenas pela execução, enquanto os teólogos cuidam da idéia e da invenção. Na arte bizantina, não havia tal coisa como uma separação entre invenção e execução, como não havia no ateliê medieval. Os modelos eram tomados dos pintores e não dos teólogos. Mas a teologia da imagem elevou a obra a um status quase sagrado e procurou tirá-la do controle do artista. O fato de ser produzida por um pintor era secundário, no tocante à teologia, que via a imagem como um veículo da Revelação. O que Didron chama "execução" é de fato o material de uma longa história de estilos. A exigência teológica pela "verdade", contudo, limitava o espaço da produção artística. A "verdade" era buscada não no sentido da arte em si ou de sua imitação da natureza, mas na demanda por *arquétipos* autênticos. Um arquétipo requer repetição, o que explica o dogmatismo conservador da pintura de ícones. Quando uma forma autêntica parecia ter sido encontrada, quer seja para uma verdade religiosa ou para um retrato "genuíno" de Cristo, não poderia haver outra solução "correta". Naturalmente, nem sempre havia unanimidade sobre a forma autêntica. A mão do artista às vezes tinha que se retrair antes de encontrar o tipo correto. Mas uma forma particular se tornava uma norma, o autêntico se tornava um tipo, logo que a teologia insistia na repetição.

Didron não se deu conta de que, na verdade, não viu um único ícone dos tempos bizantinos. Porém, o historiador de arte alemão Heinrich Brockhaus soube dessa limitação quando visitou o Monte Atos, em 1888. Em 1891, ele publicou um estudo exemplar sobre a arte da Igreja oriental, cujas idéias básicas ainda guardam seu valor. Nesse estudo, ele observou, com resignação, que era praticamente impossível visualizar pinturas em painel da Igreja oriental, uma vez que todas haviam sido destruídas.[8]

b. A Redescoberta do Ícone na Rússia

Por volta da mesma época, a pintura de ícones russa, que até o presente molda nossa percepção do ícone, chegou ao público pela primeira vez. Os estudiosos russos também começaram a estudar sistematicamente a pintura de ícones grega. No Sétimo Congresso de 40, 22 Arqueologia, em 1890, foi apresentado um par de ícones primitivos que chegara à Rússia de modo incomum. O bispo Porfírio Uspenski adquirira dois ícones do séc. VI em duas viagens ao Monte Sinai, em 1845 e 1850. Ao morrer, em 1885, ele os deixou em herança ao museu eclesiástico de Kiev. Embora seus relatórios de viagem tenham atraído pouca atenção a princípio, os originais despertaram muito interesse quando apareceram numa coleção pública.[9] Josef Strzygowski, que lecionava em Praga na época, tornou públicos ambos os painéis, ainda hoje os mais antigos ícones conhecidos.[10]

Nos anos seguintes, o grupo de N.P. Kondakov deu os primeiros passos na exploração desse novo mundo da pintura de ícones. O interesse nos ícones é explicado não somente pela situação nacional. A relação da Rússia com suas próprias tradições, que desde a fundação de São Petersburgo tinham sido quase abolidas por lei em favor de uma europeização *dirigiste,* estava de novo sendo debatida. Essa crise de identidade fomentou, no séc. XIX, uma reflexão sobre o passado russo, incluindo a atenção específica ao ícone, que, antes de o país ter caído sob a influência ocidental, fora sua única forma de pintura de painel.[11]

A princípio, a opinião pública, mesmo no país, pouco notou essas investigações. O interesse público não se generalizou até a Grande Exposição de 1913, que comemorou o tricentenário da dinastia dos Romanov e inspirou o orgulho patriótico pelas antiguidades da pintura de ícones russa. Isso abriu os olhos do público para o valor estético e para a importância histórica de um gênero de pintura conhecido, até então, somente como mobiliário de igrejas. O impacto da exposição foi reforçado pelo fato de que as igrejas dos assim chamados Antigos Crentes, há muito fechadas, estavam sendo reabertas na época contendo antigos ícones em perfeito estado.[12]

Ainda em 1873, Nikolai S. Leskov já publicara seu famoso romance O *Anjo Selado,* no qual a imagem romântica da pintura de ícone russa foi apresentada a um amplo público pela primeira vez.[13] Nos ícones dos Antigos Crentes, excluídos da Igreja oficial, ele viu uma tradição autêntica da natureza religiosa do povo russo. Lemos na história que o selo oficial de um governante havia desonrado o ícone de um anjo, padroeiro e protetor de um grupo de Antigos Crentes. Estes tentaram recuperar o ícone que fora confiscado, substituindo-o por uma cópia idêntica. Sua salvação dependia de possuírem o ícone genuíno, um anjo de cabelos dourados, cuja imagem enchia de paz a alma do contemplador. O anjo teve os olhos cobertos pelo selo impresso sobre ele, ficando "cego". Segundo seus proprietários, o ícone era seu protetor insubstituível "porque o anjo foi pintado por uma mão piedosa em tempos conturbados e consagrado por um sacerdote da velha fé, de acordo com o breviário de Piotr Mogila. Agora não temos nem os sacerdotes, nem o breviário".

Para os Antigos Crentes, os ícones se tornaram símbolos de sua fé oprimida e, para figuras literárias como Leskov, da identidade russa perdida. "A imagem de nossas tradições, no modo como foram preservadas por nossos ancestrais, foi destruída ... de modo que hoje é como se toda a raça russa só tivesse nascido ontem". "A pintura russa de ícones santos", uma arte verdadeiramente divina, não só toca a alma do povo simples, mas representa "o corpo divino transfigurado", o que o "homem material não pode nem mesmo imaginar". A arte moderna, em contraste, é mundana e superficial. A antiga arte contém o "espírito do qual falam as tradições de nossos pais". Isto também porque ela é uma espécie de culto com regras estabelecidas, "mas com sua execução deixada para uma arte livre e um artista inspirado". Aqui o conceito romântico que continua a governar nossa visão da arte oriental é apropriadamente formulado. Infelizmente, isso distorce nossa concepção da verdadeira história do ícone grego.

Patriotismo e religião não eram os únicos fatores que alimentavam o entusiasmo do público; a descoberta dos "primitivos" estivera no ar desde que os artistas modernos começaram a proclamá-los como seus ancestrais. Kandinsky, Chagall e Jawlensky se inspiraram nas cores vibrantes e no deleite com a invenção, encontrados entre os novos artistas russos. Vladimir Tatlin, assim como Goncharowa, aparentemente começou como pintor de ícones. Kazimir Malevich, que, com um novo formato de ícone, tentou capturar o ideal absoluto sem pegar o desvio através do realismo objetivo, via o ícone nativo como alternativa à tradição artística do Ocidente. Em suas próprias palavras, o ícone lhe comunicava uma verdade maior do que a natureza. Os não russos, também, prestaram juras a essa arte "primitiva", como quando Matisse declarou em Moscou, em 1911, que ali seriam encontrados melhores modelos para artistas do que na Itália. A Jugendstil vienense e, do mesmo modo, antes dela, o simbolismo, também refletem o ícone russo: conexões que requerem uma investigação mais aprofundada. [14]

O ícone russo continuaria a moldar a visão geral da pintura de ícones. Em 1926, Oskar Wulff, que adquira painéis russos para o Museu de Berlim bem antes da Primeira Guerra Mundial, preparou com colegas russos duas grandes exposições que constituíram uma base sólida para a continuidade da ligação do público alemão com os ícones russos.[15] O trabalho sobre pintura de ícones que Wulff publicou com Kondakov baseava-se, em primeiro lugar, no conteúdo das coleções russas, fato importante para a história do conhecimento acadêmico.[16] Nesse meio tempo, os ícones russos foram sendo recolhidos na Alemanha. As coleções Winkler e Wendt formaram a espinha dorsal do museu do ícone de Recklinghausen, aberto em 1956, e que hoje possui mais de cem painéis.[17] O fato de eles serem em sua maioria exemplares tardios e eslavos é explicado pelas condições nas quais foram adquiridos. Devemos ser compreensivos quanto a essas limitações, mesmo reconhecendo que o entusiasmo por tais museus, também nos Estados Unidos, distorce a visão do público em geral sobre a Idade Média, devido à superexposição de obras pós-medievais de origem eslava.

A história da descoberta dos ícones reflete os conceitos romântico e histórico do séc. XIX que às vezes conduziam a um mal-entendido sobre o ícone histórico. Uma vez que o Iluminismo o tinha relegado a uma prática folclórica e, portanto, a uma posição marginal, o estudo do culto de ícones tornou-se equivalente à invocação de um mundo perdido. Em oposição ao Classicismo e à arte secularizada das Academias, os ícones se tornaram glorificados retrospectivamente como uma forma de arte ideal de origem medieval. Considerá-los como uma "luz do Oriente" revelou o quanto se afastaram de suas bases tradicionais, bem como sua reivindicação por um status de culto.

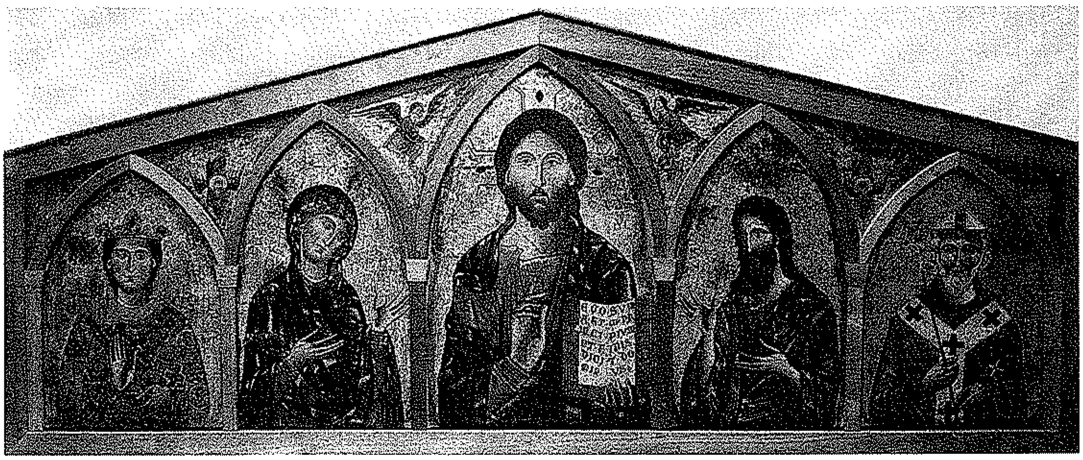
c. A Pintura de Painéis na Itália como Herdeira do Ícone

Nesse meio tempo, os estudiosos descobriram ícones numa área inteiramente diferente: a Idade Média italiana. Perseguindo a história antiga da pintura de painéis européia, eles rastrearam suas origens até os retábulos primitivos e a pintura devocional; nesse processo, estabeleceu-se a hipótese de que a maioria dos tipos de retábulos e de pinturas devocionais privadas deviam sua existência e sua aparência à influência dos ícones orientais.

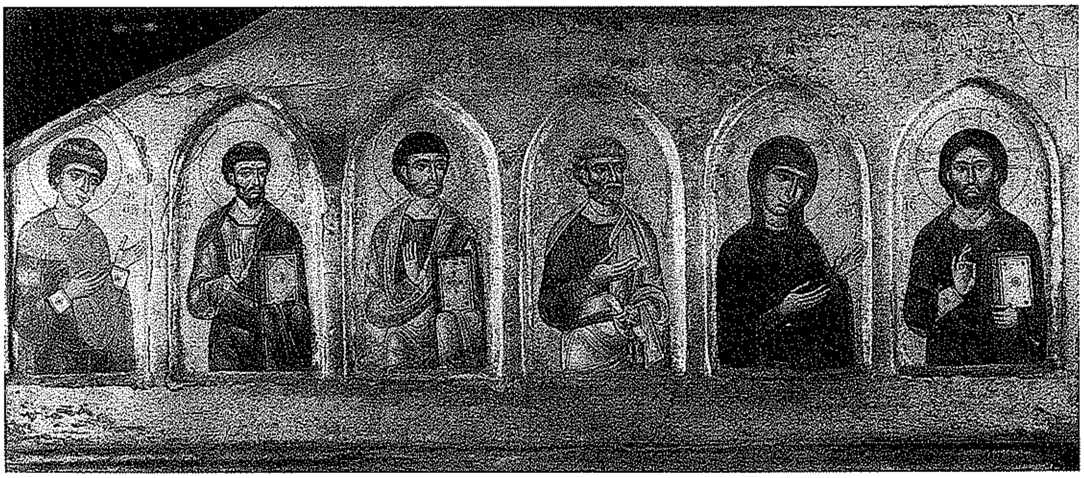
Um dos primeiros formatos do retábulo, conhecido como dossel, é tão largo quanto a *mensa* do altar ao qual é ligado; como demonstra um exemplo em Pisa, ele reúne um certo
3 número de santos em meio-corpo, emoldurados por arcos góticos.[18] Não há dúvida de que essa é uma nova aplicação da viga de ícones bizantina, ou *templon*, que supera a iconóstase
4 nas igrejas orientais.[19] Em Bizâncio não existem retábulos, cuja função é desempenhada pela viga iconóstase à entrada da área do altar. O topo do retábulo de Pisa, em formato de frontão triangular, indica sua função como a parte superior de um altar, sustentando o friso de ícones. Além de sua semelhança com o ícone coletivo, ele, por ser uma deidade (*deēsis*), é tematicamente paralelo à iconóstase oriental, em que vários santos acompanham Cristo como intercessores.

Outros tipos de retábulos também são derivados de ícones, como, por exemplo, o retábulo de formato vertical com o topo em frontão triangular. Pode-se dizer que o retábulo com o retrato de corpo inteiro do santo titular entre cenas secundárias absorveu o
6, 226 caráter do chamado ícone *vita*. Uma comparação do retábulo de Sta. Catarina, no Museu
227 Nacional de Pisa, com um ícone de Sta. Catarina, do mosteiro do Sinai, torna clara a ligação.[20] O ícone *vita*, assim chamado por causa das gravuras na sua moldura mostrando cenas da vida do santo, é claramente reconhecível no derivado italiano, a despeito do fato de este último ter sido projetado para ser exposto sobre um altar e, portanto, monumentalizado (cf. cap.18a).

Igualmente notável era o sucesso do ícone no Ocidente, como um arquétipo do novo gênero de painéis de meio-corpo da Madona que, em sua atmosfera intimista, foi além das imagens rígidas e presunçosas do período românico. O ícone, com sua postura normal



3. Pisa, Pinacoteca; retábulo de São Silvestre, séc. XIII



4. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; viga de ícone de Deidade (*deēsis*), séc. XIII (detalhe)

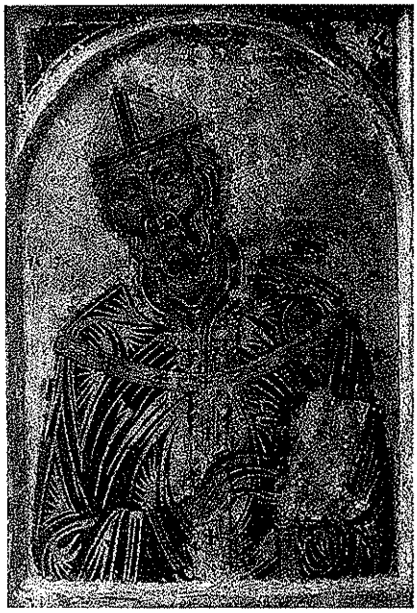
de distância hierática e rigidez, inaugurou no Ocidente o que parecia ser exatamente o oposto – uma imagem emotiva e acessível da Virgem. No segundo quarto do séc. XIII, um pequeno altar doméstico da escola Berlinghiero, em Lucca, introduziu o tenro abraço da
212 Mãe e da Criança, idéia pictórica antecipada pela pintura de ícones já em 1100, em painéis
175 como a famosa Madona de Vladimir (cap. 17c). [21]

Ainda há discussões sobre se alguns painéis são importações bizantinas, obras de mestres bizantinos na Itália, ou réplicas italianas de originais gregos. Um desses é a *Madona Kahn*,
225 parte da coleção Kahn, na National Gallery, em Washington. O painel mostra a técnica de um pintor de ícones oriental, mas a obra foi produzida para um patrono na Toscana. Ele adota não só a figura de corpo inteiro do painel da Madona entronizada, que não existia no Ocidente, mas também o ornamento gravado da auréola, como era feito somente na Toscana. Nesse caso, o jovem Duccio pode ter conhecido um artista itinerante grego, por volta de 1280, e recebido um novo e importante estímulo para uma arte de expressão natural. Sua obra pioneira, a *Crevole Madonna*, na Opera del Duomo, em Siena, é uma
224 espécie de "tradução" do estilo de ícones para o da pintura de Siena.[22]

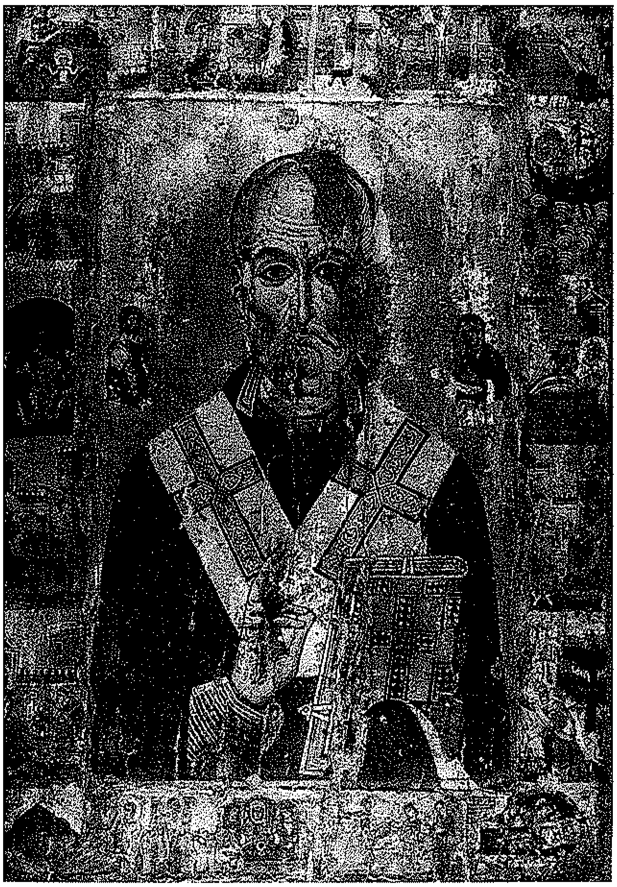
Durante o séc. XIII, a influência dos ícones não estava confinada à Itália, embora lá fosse mais forte. Vários painéis italianos da época são tão parecidos com os ícones gregos na forma e na execução a ponto de dificilmente serem distinguíveis deles. Um ícone de santo em Nocera Umbra se apropriou da moldura interna semicircular e do sombreado
5 dourado do manto. Só o turbante do bispo latino revela sua origem ocidental.[23]

Os ícones também começaram muito cedo a ter um impacto na arte germânica. Um livro com iluminuras da Saxônia, atualmente em Donaueschingen, reproduz numa página dupla um ícone na forma díptica, com imagens de meio-corpo de Cristo e da Virgem.[24] O museu Augustiner, em Friburgo, possui um desenho tirado de um livro de modelos e derivado de um ícone grego, mostrando um santo montado a cavalo do final do séc. XII, igual a outros encontrados no acervo de imagens dos cruzados no Monte Sinai. No verso da página, há um catálogo de imagens mostrando 75 temas, incluindo um número considerável de ícones (cap.16a).

A influência dos ícones prosseguiu seguindo a prática de reconstruir modelos perdidos até que fossem encontradas correspondências com o material oriental. Uma dessas correspondências foi achada pelos historiadores de arte George e Mary Soteriou. Eles revelaram para os estudiosos um grande estoque de ícones do mosteiro de Sta. Catarina, no Monte Sinai,[25] estabelecendo, pela primeira vez, uma base firme para o estudo dos ícones. O livro do austríaco Walter Felicetti Liebenfels, de 1956, que propôs uma "história da pintura de ícones bizantina", foi uma publicação de certa forma desafortunada, uma vez que coincidiu com a publicação, pelos Soteriou, de duas centenas de ícones do Monte Sinai até então desconhecidos, os quais constituem agora o mais importante material disponível para a história dos ícones, ao menos do período entre os sécs. V e XIII.[26]



5. Nocera Umbra, museu; ícone de um santo, Umbrian, séc. XIII



6. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone vita de São Nicolau, séc. XIII

d. As Descobertas em Roma e no Monte Sinai

A descoberta feita por acaso no mosteiro do deserto do Sinai colocou os estudiosos em condições de escrever a história da pintura de ícones bizantina. O catálogo dos ícones do Monte Sinai constitui, afinal, um compêndio da pintura de painéis bizantina. Após o conhecimento dessa multitude de ícones, a Universidade de Princeton e a Universidade de Michigan organizaram uma expedição que trabalhou no mosteiro durante vários meses por ano, por quase dez anos, com toda uma equipe de estudiosos, fotógrafos e restauradores. Estima-se que seus achados somem a cerca de três mil itens. O primeiro volume do catálogo, compilado por Kurt Weitzmann, já foi publicado.[27]

Esses ícones incluem alguns poucos painéis de origem local ou egipto-palestina. A avassaladora maioria, particularmente os produzidos a partir do séc. IX, é originária das províncias centrais do Império Bizantino e da própria Constantinopla, com vários painéis de Chipre. Eles refletem a evolução de estilos na terra natal bizantina e não apresentam qualquer vestígio das características que esperaríamos encontrar nas regiões orientais sob domínio árabe. Chegaram ao mosteiro como doações de peregrinos, sendo alguns produtos da "arte dos cruzados" (cap.16c).

O mosteiro grego era um entreposto na rota trilhada pelos peregrinos para a Terra Santa. Seu destino era o monte de Moisés, acima do mosteiro, e o local da sarça ardente, onde Moisés encontrara seu Deus. Fundado com recursos do imperador Jus-
160 tiniano, no séc. VI, o mosteiro conserva suas fortificações originais. A basílica dentro delas e o agora famoso mosaico da Transfiguração de Cristo na abside, ambos da época da fundação do mosteiro, estão intactos. O tesouro de ícones ali descoberto indica como deve ter sido enorme a perda de material em outros lugares. Sua preservação nesse local é explicada por vários fatores, incluindo a localidade remota, o caráter fortificado do mosteiro, que nunca foi destruído, e até mesmo o clima. Podemos traçar aqui um paralelo com os retratos de múmias e outras pinturas de painel dos tempos clássicos de Roma encontrados no Egito, únicos representantes sobreviventes do gênero da antiga pintura de retratos de painel (cap. 5e).

Outra série de descobertas, dessa vez em Roma, é quase equiparável ao achado do Sinai, em termos de qualidade artística e importância histórica, se não em quantidade. Elas também vieram à luz na década de 1950 e são uma das maiores realizações de Carlo Bertelli e do Istituto Centrale di Restauro, de Roma.[28] O conjunto de achados inclui exemplares que remontam ao séc. VI, entre eles peças importadas de Bizâncio e réplicas locais romanas. As descobertas certificam que, no que se refere à veneração de ícones, a Roma do final da Antiguidade e início da Idade Média deve ser considerada uma província bizantina. Isso é significativo, na medida em que a cidade era o centro da cristandade ocidental. Certamente, é também a principal razão pela qual a influência dos ícones no séc. XIII foi maior na Itália, uma vez que podemos supor que lá eles foram produzidos em todos os séculos anteriores à Idade Média. Este reconhecimento confere um novo significado ao estudo dos ícones e à sua influência (cap. 15).

Com descobertas tão espetaculares, o mundo acadêmico encontra-se num novo ponto de partida, depois dos achados em Roma e no Sinai, ainda que nada de definitivo possa ser dito até que o material do Sinai seja explorado por completo. Faltam ainda estudos importantes, pelo menos no que tange à história do ícone, que foi o mais importante, se não o único, ramo da pintura de painéis européia por um período de quase mil anos. Hoje em dia, com a ajuda de exemplares remanescentes, dominamos uma visão da história dos ícones do séc. V ao XV, porém a história de sua influência no Ocidente se estende muito além disso.

e. Problemas com a História do Ícone: a deficiência de uma história de estilos

O ícone teve realmente uma história? Se acreditarmos em Didron, o ícone não se desenvolveu: foi isolado da vida da sociedade bizantina. Se prestarmos atenção aos teólogos bizantinos, o ícone aparece quase como uma revelação divina. Os teólogos, contudo, nos dizem apenas o que ele supostamente deveria ser, não o que realmente foi.

A história interna do ícone manifesta-se em suas formas e conteúdo. Já sua história externa começa no séc. V. Primeiro, foi permitido na privacidade, depois admitido na Igreja e, finalmente, na esfera do Estado. Sua popularidade, contudo, logo mergulhou numa crise, uma vez que tinha muitos adversários, especialmente entre os teólogos. Nos primórdios do séc. VIII, o ícone foi banido por lei. Seguiu-se, então, uma longa guerra civil, que terminou com a sua reintegração oficial na sociedade bizantina. Nesse ponto se poderia esperar o fim do desenvolvimento histórico do ícone, com sua reintrodução no séc. IX. Mas este não foi o caso, como podemos ver nos painéis remanescentes, que mostram novas formas e temas, apesar das afirmações em contrário dos teólogos. O estilo pode ser visto como uma expressão de mudança histórica, ligando o ícone à sociedade que o produziu.

O significado do ícone foi diferente em cada uma das três eras de Bizâncio. Inicialmente, na Antiguidade, Bizâncio era a parte oriental do Império Romano,[29] sendo que o Oriente Médio e o Egito continuariam, por longo tempo, nas mãos dos cristãos. De Roma, os papas passaram a se opor à administração bizantina somente depois do último imperador romano ocidental. Na área do Mediterrâneo, a cooperação era mais importante do que as fronteiras, que só vieram mais tarde. O ícone chamou para si toda a controvérsia envolvendo o culto de imagens, que permaneceria viva por muito tempo na cristandade. Ele não passava de uma pintura de painel clássica e tardia que herdara a imagem divina, a imagem imperial e o retrato dos mortos. Assim, o ícone adotou uma multiplicidade de recursos formais, cada um vindo de uma tradição diferente e de gêneros diferentes. Não desenvolvera ainda uma estética ou um estilo próprios. O ícone abarcou o conflito entre o desejo de comemorar a aparência de um indivíduo e a vontade de obter um ideal imperecível. As idéias e práticas do Oriente e do Ocidente estavam ainda de mãos dadas.[30]

A segunda era começou no séc. IX, com a aproximação do cisma das Igrejas do Oriente e do Ocidente. A cidade de Constantinopla era o centro de um Império oriental reorganizado, cujo idioma administrativo não era mais o latim e sim o grego. Embora o Oriente Médio tivesse sido perdido para o Islã, os Bálcãs e a Rússia permaneciam como satélites na órbita de Bizâncio, cuja Igreja tinha maior alcance do que o seu poder secular. Depois de ser reintroduzido com novas premissas, o ícone recebeu, pela primeira vez, um papel oficial na Igreja.[31] Outros gêneros de arte passaram, então, a depender dele. A arte icônica padronizada, que deu o tom em todas as áreas da pintura religiosa, tornou-se um instrumento de doutrina da Igreja. Depois de o ícone ter dividido a todos durante a controvérsia iconoclástica, agora todos eram chamados à união em seu nome. Ele passaria a ser o zelador da verdadeira tradição na qual Bizâncio medieval buscava sua identidade. No Ocidente, contudo, onde um império existia desde 800, uma outra doutrina de imagens vinha evoluindo, diferente daquela de Bizâncio.

A mudança seguinte veio no ano de 1204, quando Constantinopla foi conquistada por um exército de cruzados controlado por Veneza.[32] A resistência grega que logo se seguiu conduziu à reconquista da cidade imperial, em 1261. Na terceira era, Bizâncio lutou externamente contra os turcos e internamente por sua própria identidade. Uma espécie de restauração cultural enfatizou a herança grega. Mas as pretensões e a realidade do Império encolhido divergiam cada vez mais.[33] O ícone, que agora passava por um novo florescimento, tornou-se um reflexo da crise. Estava aberto para uma maneira pessoal de ver, mas que buscava, por meio da experiência visual, uma realidade diferente, interior. O aspecto visual, que manteve vivo o legado do Helenismo, era só um meio para o fim de tornar visível o invisível. Em 1453, a conquista turca pôs fim à existência de Bizâncio. A arte do ícone não teve nenhum desenvolvimento posterior, mas teve uma sobrevida, especialmente na Rússia e em Creta. E a partir do séc. XIII, ele teve uma segunda história, mas dessa vez na arte do Ocidente.

A história estilística do ícone começou firmemente incrustada no arcabouço da arte da Antiguidade tardia e de Bizâncio.[34] O que é verdadeiro em relação à arte bizantina em geral é verdadeiro, em termos de estilo, para o ícone em particular. Seu estilo, no entanto, também expressa mudanças históricas no modo como o culto de imagens foi entendido durante as diferentes épocas. O ícone primitivo claramente revela a ausência de uma doutrina de imagens plenamente desenvolvida. Ele compete, por meio de seu tema, com as concepções contraditórias de natureza e imagem encontradas na Antiguidade tardia. As antíteses entre espaço e superfície, movimento e repouso, corporalidade e abstração, também testemunham as contradições entre as percepções existentes no mundo e as tradições culturais. Já que a imagem de culto cristã não tem ainda uma tradição própria, toma emprestadas suas formas de outros gêneros. Só a imagem esculpida, tridimensional, é proscrita.

Na Idade Média, o ícone simbolizava rígidos conceitos de ordem que reforçavam a padronização de sua aparência. A estrutura aberta da pintura da Antiguidade tardia deu lugar à definição precisa, à qual sempre se prestam as linhas numa superfície. A diversidade da experiência visual foi reduzida a um cânone que se adequava à imagem de culto controlada pela Igreja. Da face das figuras se aboliu a espontaneidade natural de antes, para torná-la a máscara estereotipada que também servia para guardar distância entre o santo e o contemplador. Foi dada menos ênfase à forma física. Era um esquema que podia ser preenchido 6
com nova vida, pois a intenção não era preservar uma forma terrena, mas sim comunicar o arquétipo que, sozinho, justificava o próprio culto à imagem. A beleza era tão padronizada que resistia a qualquer uso materialista da imagem e abria as portas para um mundo espiritual, chamado "noético" pelos bizantinos, para distingui-lo da experiência "física". O cânone das formas, reduzido, mas universalmente válido, refletia no ícone um cânone de valores superiores, salvaguardado pela centralizadora Igreja do Império reduzido.

A partir do séc. XI, no entanto, uma tendência contestatória se manifestou. Competindo com a poesia da Igreja, foi desenvolvida uma pintura "animada", que celebrava papéis e ideais éticos por meio do ícone tradicional. Uma outra função da nova retórica era resolver 178
os paradoxos dentro da "economia" divina da salvação.[35] As emoções que são retratadas, as quais parecem permitir acesso privado aos santos, realmente denotam elementos de dogma. E as práticas litúrgicas franquearam novos "papéis de discurso" para o ícone.

O santo era retratado para desempenhar um papel em particular, tanto no sentido ético quanto no eclesiástico. O tipo facial, intercambiável dentro de uma escala limitada de 159
fórmulas, apontava para a pessoa exemplar, assim como a batina apontava para um grupo 160
dentro da comunidade da Igreja. O mesmo tipo de face denotava o profeta Jonas, o evangelista Lucas e o sacerdote da Igreja primitiva, João Crisóstomo. O tipo de batina (tomada da Antiguidade, dos apóstolos, e das vestimentas litúrgicas, dos clérigos) não permitia nenhuma confusão.[36] Tudo o que normalmente constrói uma história era expresso pelo ícone nar- 164
rativo na linguagem atemporal da reencenação ritualística de um mito. Além da narrativa histórica da Bíblia, o mistério latente a ser revelado se tornava aparente. Nessa variante de narrativa também o ícone agora assumia uma clareza como a de um roteiro: enquanto mostrava eventos da vida de Cristo e da Virgem (as únicas narrativas permitidas), sempre representava o tema de um dia de festa da Igreja. A veneração da imagem era baseada no significado e no conteúdo da festa.

No período final, quando a existência de Bizâncio estava sob constante ameaça, a aparência do ícone mudou radicalmente mais uma vez. Por um lado, ele agora permitia um meio pessoal de experimentar seu significado, estimulado pelos meios emocionais da mímica, do gestual e da cor. Por outro, tudo agora era removido para o mundo inatingível do além. Este efeito era reforçado pelo uso da luz, que parecia vir de outro mundo. O debate sobre se a luz da Transfiguração de Cristo no Monte Tabor era criada ou não (i. e., divina) apontava para a desvalorização do mundo visível. Dissonâncias e fragmentações destruíam a harmonia entre as figuras e o seu cenário no ícone. A imagem expressava uma contradição entre a experiência pessoal do contemplador e os ideais "objetivos" da fé. Ela apontava o caminho para uma escapada individual em direção a um outro mundo, transcendental, o único mundo intacto.

Visto dessa forma, o estilo se torna a expressão de uma mentalidade que muda fundamentalmente várias vezes. O desenvolvimento estilístico chega ao fim somente quando o ícone se torna meramente um meio de recordar. A manutenção de uma dada forma expressava o desejo de conservar uma tradição perdida. O ícone bizantino tardio era realmente inadequado para ser canonizado, na medida em que expressava não um preceito atemporal, mas sim uma experiência arrebatadora. Contudo, era a última forma a ser transmitida e, assim, só ele foi conservado como sendo o "correto".

Qualquer história do estilo mostra o quanto é difícil distinguir o ícone como um gênero de pintura separado de outros gêneros, como a pintura de parede ou as iluminuras de livros. No período inicial, durante a Antiguidade tardia, suas características formais não tinham ainda se solidificado. No período tardio de Bizâncio, ele passou a aceitar motivos tais como paisagens e emoções, que colocavam em questão a idéia de uma existência pacífica, atemporal, da qual ele há muito dependia. Só nos séculos que se seguiram à iconoclastia é que o ícone passou claramente para o primeiro plano, a ponto de outros gêneros, como a pintura de afrescos, os mosaicos, e as obras em marfim, se beneficiarem artisticamente dele. Apenas este período nos permite falar numa estética do ícone em termos gerais.

Se tal alegação é aceita, pode haver pouca razão para escrever a história do ícone somente como uma história do estilo. Mas, do mesmo modo, um estudo iconográfico de temas e motivos logo alcança o seu limite quando compreendemos que devemos estudar não só o ícone em si, mas as outras artes também. No séc. XI, uma Crucificação parecia não ser
164 diferente numa pintura de painel ou num mosaico de parede. Do mesmo modo, o ícone também não pode ser definido simplesmente como uma pintura de painel, uma vez que é encontrado em outros ramos da pintura ou em esculturas em relevo, e ainda nas artes aplicadas. Assim, ele não constitui uma técnica em particular de pintura, mas um conceito
108 pictórico que se presta à veneração.

Notas

1. M. Didron, *Manuel d'iconagraphie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture par P. Durand* (Paris, 1945), Introdução, iii-xlviii, e Dedicação a Vitor Hugo, i-ii.
2. Godehard Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt,* com notas por Didron Senior (Trier, 1853), incluindo uma tradução da Introdução de Didron (pp. 1-32). Sobre a mensagem de Vitor Hugo, cf. p. 20.
3. Citado de Didron (veja n. 1 acima), ix, e Schäfer (veja n. 2 acima), 5.
4. Sobre a consagração de pintores, cf. Schäfer (veja n. 2 acima), 43-44.
5. A. Papadopoulos, *Kerameus, Dionysiu tu ek Phurna Hermeneia tēs zographikēs technēs* (São Petersburgo, 1909).
6. Cf. H. Belting, "Vasari und die Folgen", em idem, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munique, 1983).
7. O manual do pintor de ícones, título dado em homenagem a família Stroganov (ca. 1600), foi publicado em 1869 com o título *Stroganovskii Ikonopisnyi Licevoi Podlinnik*; como os outros exemplos desses *Podlinniki*, consiste de desenhos esquemáticos e inscrições de nomes que podem ser convertidos diretamente em painéis. Sobre esse gênero, cf. Rothemund (1966), 56ff., e Onasch (1968), 29ff. A nova edição é *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow* (Munique, 1965; 2ª ed., 1983).
8. Brockhaus (1891), 87ff. e 151ff. (*sobre o Manual do Pintor*).
9. P. Uspenski, *First Journey to the Sinai Monastery in 1845* (Russian) (São Petersburgo, 1856). Cf. N. Petrov em *Iskusstvo*, nºs 5-6 (Kiev, 1912): 191ff.
10. J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler* (Viena, 1891), 1:113ff., e idem, *Orient oder Rom* (Leipzig, 1901), 123-24. Cf. D. V. Ainalov em *Vizantiiskii Vremennik 9* (1902): 343ff.; Wulff e Alpatoff (1925), 8ff.; e mais recentemente, Weitzmann (1976).
11. As principais obras de Nikodimos Pavlovich Kondakov (1844-1925), que emigrou para Praga depois da Revolução, apareceram postumamente; cf. *The Russian Icon* (Oxford, 1927, e em vários volumes, Praga 1928-33). Mas seus relatos de viagem (a Atos e ao Sinai) e estudos iconográficos, como sobre a Mãe de Deus (1914), atraíram atenção anteriormente.
12. *Vystavka drevne russkogo iskusstva* (catálogo; Moscou, 1913), com 147 ícones.
13. Sobre as obras de N. Leskov, cf. M. L. Roessler, "Leskov und seine Darstellung des religiösen Menschen" (diss. Marburg, 1939), e W. Benjamin, *Illuminationen* (Frankfurt, 1961), 409ff.
14. Sobre Tatlin, cf. J. Milner, U. *Tatlin and the Russian Avant -Garde*, 2ª ed. (Yale University Press, 1984), 8 e 24. Sobre Goncharowa, cf. M. Chamot, "Goncharova's Work in the West", em *Russian Women-Artists of the Avant- Garde* (Colônia, 1979), 150. Sobre a reação de Malevich ao ícone, cf J. C. Marcade e S. Siger, *K. Malevitch. La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926* (Lausanne, 1981), 23 e 51ff. Sou grato a Jens T. Wollesen por algumas dessas informações. Cf. K. Bering, "Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk K. Malevičs" *Ostkirchliche Kunst* 2.3 (1986): 143ff.
15. O diretor do Museu de Berlim também fez uma grande contribuição; cf. O. Wulff, *Lebenswege und Forschungsziele* (Baden- Baden, 1936).
16. Wulff e Alpatov (1925), passim.
17. Cf. Rothemund (1966), passim, e Skrobucha (1975), passim.
18. Carli (1958), figs.56-58; Hager (1962), 109-10; e Weitzmann (1984), 143ff. com figs. 13-14.
19. Ver cap. 12.
20. Carli (1958), figs. 77-78; Hager (1962), 95ff.; e Weitzmann (1984), figs 22-23.
21. Sobre o altar doméstico de Lucca (o tabernáculo de Stoclet), agora em Cleveland, cf. H.S. Francis, "The Stoclet Tabernacle", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* (1967), 92ff.

22. Sobre a Madonna de Kahn, cf. Belting (1982a).

23. Sobre o painel em Nocera Umbra, cf. Garrison (1949), nº 274.

24. Sobre o manuscrito em Donaueschingen, cf. a exibição *Ornamenta ecclesiae* (catálogo; Colônia, 1985), vol. 3, nº H64, que também se refere à folha de padrões em Friburgo.

25. Soteriou e Soteriou (1956-58).

26. Felicetti-Liebenfels (1956).

27. Sobre o mosteiro do Monte Sinai, cf. H. Skrobucha, *Sinai* (Olten and Lausanne, 1959); G. H. Forsyth e K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : The Church and the Fortress* (Ann Arbor, Mich., 1973); J. Galey, *Sinai und das Katherinenkloster* (Stuttgart, 1979). Sobre os ícones do Sinai, cf. Weitzmann (1976 e 1982).

28. Sobre os ícones romanos, ver caps. 4 e 6, e nn. 25-27 acima.

29. Cf. as referências no cap. 6.

30. Ver cap. 5.

31. Ver cap. 8.

32. Cf. Belting (1982c), 35ff., que tem mais referências.

33. Cf. Belting (1971), passim, para mais referências.

34. Cf. Lasareff (1967); Kitzinger (1977); Weitzmann (1978); Demus (1947 e 1970).

35. Ver cap. 13.

36. Demus (1965), 139ff., esp. 144 e 147.

3. POR QUE IMAGENS?
IMAGÍSTICA E RELIGIÃO NA ANTIGUIDADE TARDIA

a. O Ícone da Virgem; Modelos de Ícones e seus Significados

Só uma pessoa ou um "mistério" da fé pode ser venerado. A imagem deriva sua autoridade, no primeiro caso, da aparência autêntica de uma pessoa sagrada e, no segundo, do "correto" tratamento de um evento na história da salvação.[1] Em ambos os casos, necessita-se de um consenso. A pintura de ícone, portanto, centra-se em dados modelos que se referem retrospectivamente aos arquétipos reais ou alegados como suas primeiras formulações. Logo, a primeira tarefa dos estudiosos do ícone parece ser definir modelos de ícones e identificá-los por meio dos nomes inscritos. Por um longo tempo este era certamente um exercício comum que tencionava produzir um catálogo fixo de modelos imutáveis mais do que traçar a história de mudanças e novas invenções. Mas surgiram dificuldades tão logo se tomaram as lendas como elas eram contadas, literalmente, pelas fontes de ícones ou quando se adotou uma visão simplista do curso dos eventos.

O nome inscrito em um ícone realmente coincide com seu modelo muito menos vezes do que sugerem os catálogos pós-bizantinos. No período primitivo, um ícone não tinha título, no máximo o nome do santo que ele retratava. Por razões polêmicas, depois da iconoclastia, o ícone da Virgem adotou o título teológico de Mãe de Deus (primeiro *Theotokos*, depois *Mētēr Theou)* que na época, correspondia a uma proclamação oficial do status da Virgem na história da salvação.[2] O ícone também ostentava o nome da igreja na qual seu "original" residia, ou um título se referindo à sua origem, à sua função, ou a uma qualidade evidente (p. e., intercessão, ou *paraklēsis*, pela Virgem). Às vezes, o nome de uma imagem aludia a um tema dogmático, como, por exemplo, *Platytera* (isto é, "mais amplo [do que o céu é o útero que abarca o Criador]").[3] O caso é similar à *Eleousa* ou Nossa Senhora da Misericórdia, que desempenha sua parte na obra da salvação. Provou-se que tal nome 139
não coincide com um modelo de imagem fixa, mas adiciona um denominador geral para tipos de imagens bem diferentes. [4] 150

O ícone da Virgem, em particular, tornou-se uma fonte inexaurível de novas invenções e alusões. Se é verdade que os modelos e os nomes das imagens foram intercambiados livremente, cada um trazendo seu próprio significado ao jogo, então um novo campo de inquirição histórica se abre para os estudiosos. Primeiro, deve-se aprender a entender as alusões que podem invocar idéias diferentes e mesmo contraditórias em uma simples imagem, ambas por meio da figura que é mostrada e pelo nome que a ela é apensado. Deve-se também perguntar que modelos eram correntes em um dado tempo e em um dado lugar, e por quais razões. A invenção original precisa ser explicada. Migrações de um culto para outro podem ser verificadas por intermédio da transferência de "imagens de templo"; temas poéticos e teológicos podem ser elucidados por meio das formas adotadas, que diferem significativamente no séc. XI, por exemplo, daqueles do período primitivo ou dos do final da Idade Média. Parece, portanto, uma tarefa óbvia ver a história do ícone em um contexto histórico mais abrangente, dentro do qual seu uso sofre mudanças, de tal modo a tornar patente a interação entre sua tradição continuada e seu contexto variante.

Este é um programa difícil de seguir. A situação é mais favorável na Antiguidade primitiva e no período bizantino inicial, porque o contexto tinha sido mais bem pesquisado. O período bizantino tardio (do meio do séc. XIII ao meio do séc. XV), por sua parte, está tão perto no tempo da história pós-bizantina do ícone que aquilo é conhecido da prática tardia muitas vezes pode ser aplicado em retrospecto. O que é menos conhecido é a história do ícone nos séculos medievais, para a qual podemos adotar uma perspectiva diferente. Fazendo isto, somos auxiliados pela liturgia e pela poesia da Igreja, uma vez que forneciam o contexto funcional por meio do qual o observador daquele tempo o via.

Os hinos que eram cantados e os sermões que eram pregados, naquela época, geralmente tinham mais de meio milênio de idade. Textos dos primeiros padres da Igreja ainda eram lidos na linguagem original; hinos à Virgem eram passados adiante na forma que eles tinham no séc. VI. O misticismo do período primitivo já tinha criado os principais símbolos que continuaram a ser usados na Alta Idade Média, muitas vezes deliberadamente com linguagem arcaica. Mesmo assim, tais temas e motivos serviram às necessidades de uma sociedade em constante mudança, ou se tornaram relevantes de maneiras inéditas, por mudanças na ênfase. Freqüentemente, é difícil distinguir as características atemporais da poesia litúrgica daquelas que são modernas, e encontramos dificuldade similar quando tentamos ver o ícone dentro do contexto sempre mutável da sociedade bizantina, o que é necessário para fazer a tentativa.

Um exemplo é o do desenvolvimento retórico que aconteceu dentro do ícone da
172 Virgem, seja aludindo ao lamento de uma mãe em luto ou à sábia melancolia de uma mãe
173 compassiva. Tal desenvolvimento transformou a aparência do ícone depois dos séc. X e XI, mas a mudança só aconteceu por uma argumentação e em um tom de linguagem que retrocedia a modelos bem experimentados. Quando estes padrões de pensamentos e fala se originaram, contudo, tais imagens não existiam, nem era concebível que ícones pudessem jamais expressar tal matéria retórica no séc. VI. No tempo de Romano, o Melodioso, o ícone como uma forma foi mal adaptado para absorver impulsos da poesia. Era necessário, para

tais hinos, exercer uma nova função litúrgica e, para o ícone, ter uma existência segura na vida da Igreja, antes que pudesse assumir tais papéis complexos e significativos. O mesmo se aplica à lacuna de tempo entre os debates cristológicos e a decisão muito posterior de simbolizá-los no ícone. Uma disparidade persistente obriga-nos, quando pensamos a respeito do ícone como um fenômeno social, a considerá-lo dentro de sua própria tradição, assim como a situá-lo na sociedade a que ele servia em seus papéis variáveis.

É especialmente necessária esta dupla atenção às características constantes e variáveis depois que o ícone cruzou a fronteira para o hemisfério ocidental, o que levou a uma expansão do gênero por volta de 1200 em diante. Depois desta data, ícones importados eram freqüentemente utilizados em novos usos, ou réplicas italianas reproduziam tão bem modelos bizantinos que era difícil distinguir uma forma familiar, em uma nova função, de uma nova forma, em uma função existente (cap. 17 a).

Diferentes, mas, ao mesmo tempo, semelhantes são os problemas que surgiram no final da Antiguidade, durante a transição à cultura cristã. Distinções claras freqüentemente são impossíveis, já que imagens cultuadas cristãs aparecem em formas tomadas emprestadas. As linhagens entre os usos não cristãos e cristãos da imagem nem sempre são fáceis de discernir. 7, 8
Os cristãos eram relutantes em reconhecer as analogias, eles também estavam drasticamente reduzindo e, se possível, erradicando o estoque físico de "ídolos" pagãos, ao mesmo tempo em que dele se apropriavam. Isto é especialmente verdadeiro sobre as imagens dos deuses, nas quais o próximo estágio de nossa discussão está interessado. O assunto é, de certa forma, mais simples quando se trata de retratos dos mortos e da imagem do imperador, porque, nesses casos, a esfera privada e a do Estado formavam uma zona de separação entre a imagística cristã e os objetos tornados tabu da religião "pagã". No nível da prática religiosa popular, contudo, havia uma urgente necessidade de prover um substituto para as imagens de culto confiscadas, às quais o povo tinha pedido ajuda em tempos de necessidade.

Estes problemas culminaram no ícone da Virgem, que iremos considerar agora. O ícone mariano também pode ajudar a lançar luz na questão de por que os ícones eram necessários – que lacuna eles preenchiam na maneira como a sociedade representava a si mesma. De certo, não podemos ir além das indagações e conjecturas ao discutir tal tópico. Será apropriado começar falando sobre a pessoa incorporada no ícone mariano, porque, embora ela tenha feito sua aparição tarde na arte do ícone, ela logo se tornou o tema favorito.

b. A Personalidade da Virgem em Formação: a Mãe de Deus e a Mãe dos Deuses

Isidoro de Pelúsio (m. ca. 435) respondeu em uma carta a uma indagação de um teólogo de como a crença cristã em uma Mãe de Deus (*Theou Mētēr*) se relacionava com o politeísmo dos gregos, que falavam de uma mãe dos deuses (*Mētēr Theōn*).[5] Esta era uma referência à Grande Mãe, ou Cibele, venerada em Pessinos, na Frígia, mas que tinha tido um centro de culto, em Roma, desde cerca de 200 a.C. [6] O imperador Juliano, o Apóstata (361-63 d.C.), escrevendo em uma época em que o cristianismo já era a religião do Estado, compôs um discurso sobre a "virgem sem mãe que se sentava ao lado de Zeus" e é a "mãe dos deuses pensantes". Constantino restaurou templo dela em Constantinopla e fez uma doação de uma nova imagem de culto.[7]

Isidoro admitia que as duas situações apresentavam uma semelhança superficial, mas insistia mais enfaticamente nas diferenças. Ele reivindicava o paradoxo da virgem mãe exclusivamente para Maria – ironicamente, o mesmo status sobre o qual a divindade de muitas deusas-mães anteriores tinha se baseado. Isidoro pode ter argumentado que a maternidade virginal de Maria era sem paralelo, porque, diferentemente daquelas, só ela era proclamada ter surgido de uma gravidez humana. Isto, contudo, não eliminaria a questão de quem foi Maria. As três pessoas de Deus já tinham causado bastantes problemas para o princípio monárquico do Deus único; agora, uma mulher tinha também de ser acomodada dentro da definição de Deus. Para os teólogos, uma mãe humana era indispensável, já que só ela podia garantir a vida humana de Jesus. Mas ela deveria ter concebido a Criança por meio de Deus dentro de seu corpo se a unidade de Jesus, como uma pessoa, era para ser válida. Por esta razão, os teólogos alexandrinos no Concílio de Éfeso, em 431, insistiram no título "Mãe de Deus" (*Theotokos*).[8] A carta de Isidoro foi escrita neste contexto.

Mas, séculos mais tarde, quando o problema parecia ter sido de há muito resolvido, ainda encontramos João Damasceno falando da distinção entre Maria e "a mãe dos assim chamados deuses", a quem muitas crianças eram de forma estranha atribuídas, "apesar de que na realidade ela não tinha nenhuma". Por que como um incorpóreo podia ser concebido por meio de relação sexual, e como um Deus eterno tinha de nascer? O escritor, portanto, assume um primeiro nascimento atemporal do divino Logos do Pai somente, distinguindo-o de um "segundo nascimento", no qual, ele que "não tem começo nem corpo", nasceu na carne de um corpo humano de uma mãe. "Assim, ele permaneceu totalmente Deus e se tornou totalmente homem". Nesse sentido, podia-se falar na Mãe de Deus. "Entretanto, nós não a chamamos de deusa (que as fábulas gregas detalhistas fiquem longe de nós) e também reconhecemos sua morte".[9] De fato, João estava pregando na festa da Morte da Virgem, mas agora ele enfatizava que sua sepultura (como a de Cristo), foi encontrada vazia, já que ela também foi levada ao céu corporalmente. Sua maternidade humana foi, se não cancelada, pelo menos elevada para além da experiência humana da mesma forma que sua morte humana o foi pelo seu transporte ao céu.

Os dois textos citados aqui provam, no mínimo, que não é nenhum erro moderno falar do papel das mães-deusas na história da veneração de Maria, já que as possíveis (ou reais) analogias foram precocemente consideradas um problema. Talvez o medo de criar uma deusa foi a razão da reticência dos primeiros teólogos em relação à figura de Maria. Foi só quando o debate público sobre a definição da pessoa de Cristo, no séc. IV, preocupou todo o Império Romano que Maria começou a aparecer de forma mais destacada nos argumentos cristológicos, criando-se a necessidade de definir tanto sua vida quanto sua pessoa. Esse caminho tortuoso, por meio do qual seu papel foi definido dentro da Igreja, explica porque todo discurso a seu respeito feito até o Concílio de Éfeso desviava a atenção dela tanto quanto focava a atenção em seu filho. Isso alcança um pico na sua designação notável de uma "oficina virginal" montada pelo Logos para nela se formar homem.[10] Sua feminilidade, certamente sua pessoa, era considerada secundária quanto a seu serviço primordial como um instrumento de salvação. Aqui, os teólogos não estavam pensando sobre a herança judaica do Deus-Pai único e a doutrina do Logos, mas estavam também preocupados com problemas concretos suscitados pela doutrina dos docetistas, que relacionavam a Jesus somente a "aparência" de um corpo e nenhuma natureza humana. Por essa razão, todas as semelhanças de Maria com uma deusa, que poderia lançar dúvidas a respeito do aspecto humano de Jesus, foram evitadas, e até as fragilidades de Maria foram celebradas.

Enquanto os teólogos neutralizavam o possível papel de Maria como a mãe celestial, debatendo seu papel no nascimento de Cristo, muitos cultos de mães-deusas persistiam, pelo menos em nível popular. Na parte oriental do Império Romano, isso era particularmente verdadeiro em relação a Cibele, a "mãe dos deuses", que já foi mencionada, e a Diana de Éfeso (a toda-mãe virginal), cujo culto alcançou seu zênite no séc. III d.C.[11] Ela era a figura mãe, que podia conceder a salvação, como Ísis, descrita por Plutarco como "a justiça que nos leva ao divino porque é sabedoria". Ísis, "aquela que é tudo", com seus "milhares de nomes" foi favorecida por mito como mãe do menino Horus, com quem ela aparece em 7
um mural egípcio – com qualidades que podiam ser prontamente transferidas a Maria, pois elas inspiravam a confiança daqueles carentes de proteção. Alguns dos templos de Ísis, que tinham sido fechados no final do séc. IV (ainda em 560, no caso do templo em Filae), foram reconsagrados como igrejas da Virgem.[12] As mães celestiais eram o foco de religiões misteriosas, cujos iniciados buscavam redenção e praticavam uma devoção pessoal. Essas figuras também serviam de oráculos, de fazedoras de chuva, protetoras das safras.

O cristianismo tinha pouco a oferecer, além dos seus santos, no lugar de tais protetores tão práticos e da multiplicidade de cultos locais. Por isso, a reação exageradamente sensível do bispo Epifânio de Salamina, por volta de 370, a um culto da Virgem praticado por mulheres que ofereciam a Maria formas de pão feito de uma massa chamada *kollyris*.[13] Era, ele proclamava, uma recaída no paganismo; embora Maria pudesse ser honrada, dever-se-ia somente rezar a Deus. Daí em diante, um culto a Maria se desenvolveu dentro da Igreja no padrão dos cultos dos santos já existentes. O Concílio de Éfeso se reuniu em uma igreja da Virgem, sendo que pouco tempo antes Proclo tinha pregado na capital, na festa da Virgem. Quando o Concílio se reuniu em Éfeso, em 431, a construção e a decoração da Sta. Maria Maggiore, em Roma, estava quase completa.[14]

Foi só a decisão do Concílio de reconhecer Maria como tendo dado à luz Deus, contudo, que colocou em movimento a veneração geral e autônoma da Virgem. A definição teológica não era mais um problema, tendo sido reduzida a uma fórmula que a maioria aceitava. Agora, a nova figura podia ser beneficiada com todos os estereótipos de uma mãe universal que era conhecida das divindades maternais. Um sermão feito por Cirilo de Alexandria, em Éfeso, no dia seguinte à condenação de seu oponente Nestório, traçou os fundamentos de um misticismo mariano que culminou, duas gerações mais tarde, na poesia de Romano.[15] Os teólogos agora pareciam não ter nenhuma hesitação quanto a atribuir a Maria "honras quase divinas", apoderando-se de metáforas de textos sobre as divindades maternais para fazê-la parecer mais familiar e mesmo favorecendo a celebração de novas festas da Virgem nos dias de festa das antigas deusas mães.[16]

A nova literatura a respeito da Virgem almejava três objetivos diferentes. Primeiro, a biografia da pessoa real tinha de ser "completada", já que a vida de Maria é pouco citada nos Evangelhos e só teve um papel significativo nos textos apócrifos.[17] Nesse contexto, os ícones e as relíquias de vestimentas eram necessários para acrescentar uma evidência histórica concreta. Naturalmente, a perfeição absoluta dessa pessoa não estava mais em questão, nem sua pureza, a começar por sua imaculada concepção no útero de Ana. Um segundo objetivo, freqüentemente difícil de conciliar com o primeiro, era o de popularizar o "mistério" do papel cósmico de Maria como o maior milagre da Criação, que tendia a embaçar as formas da pessoa real. A metáfora da ponte que leva a Deus ajudou a alcançar esse objetivo, como também todo o repertório das profecias do Antigo Testamento, que agora eram usadas para apoiar a idéia da Virgem como a figura-chave na história universal. Desta perspectiva, seguiu-se o papel de Maria como intercessora universal junto a Deus, e esse terceiro objetivo da literatura também abarcava a idéia da nova Senhora do mundo, sem a qual e a não ser por seu intermédio, nenhum caminho levava a Deus. Buscava-se agora refúgio "no coração" da Mãe misericordiosa, já que agora Maria acumulava as características antropomórficas de outras divindades protetoras anteriores e daqueles que operavam milagres.[18]

Por volta de 450 d.C., o novo culto da Virgem teve o apoio enérgico da imperatriz Pulquéria, na capital, mas é difícil determinar, das fontes mais recentes, a real essência das atividades da imperatriz. Pulquéria reinou como regente, em tenra idade, por seu irmão Teodósio II (408-50) e, depois de sua morte, ela se tornou imperatriz como esposa de Marciano (450-57). Ela claramente desempenhou um papel nos preparativos para o Concílio de Calcedônia, que reafirmava uma unidade de fé agora abarcando a Mãe de Deus.[19] Fontes mais recentes atribuem a ela a construção de três famosas igrejas da Virgem, em Constantinopla, que foram subseqüentemente muito aumentadas.[20] O manto de Maria, entretanto, apareceu na igreja da Virgem no quarteirão Blachernae somente no reinado de Leão I (457-74).[21] Gostaríamos de saber mais a respeito da história antiga dessa relíquia, pois ela posteriormente serviu como símbolo palpável para a idéia do papel maternal de Maria, da mesma forma que oferecia evidência concreta para apoiar a lenda da tumba vazia, na qual o manto tinha sido deixado.[22] Como a tumba de Maria não podia ser trazida para a capital, já que a localização era disputada por Jerusalém e Éfeso, a relíquia palpável do manto substituiu-a, de acordo com um relato dado posteriormente em um texto popular.[23] A tumba vazia era um estímulo à veneração da Virgem, já que descartava qualquer alegação local de sua presença e também fomentava crenças na aparição milagrosa de um ser cujo corpo tinha estado no céu por um tempo.[24] O interesse em transferir o centro de culto da Terra Santa para Constantinopla, entretanto, onde nenhuma tradição bíblica existia, tinha se tornado grande demais depois da transferência dos corpos dos apóstolos para lá no séc. IV com vistas a não se permitir qualquer tipo de falha no culto à Virgem.

Relíquias de vestimenta e, como veremos, retratos autênticos, tomaram o lugar de relíquias de corpos ausentes, como evidência de uma vida histórica. Tais relíquias tornaram algumas igrejas de Maria centros de culto, tanto como mausoléus quanto como sucessoras das igrejas de peregrinos em Jerusalém e Nazaré. Outras igrejas se tornaram lugares de curas milagrosas na tradição pré-cristã. A mais importante destas era a igreja da Virgem na fonte de cura, situada no bosque de ciprestes fora da cidade, que estava incluída entre as muitas existentes ou novas, nas quais o imperador Justiniano I (527-65) promoveu o culto à Virgem.[25] A "fonte de milagres" ou a "fonte da vida" foi dali em diante cercada de muitas lendas.

Uma nova e decisiva fase do culto da Virgem começou quando a capital e o Império, que enfrentava dificuldades financeiras, precisaram de seu apoio na época de guerras contra os ávaros e os persas e, finalmente, contra o Islã. A esperança por auxílio divino foi direcionada a ela, sendo que atuava, também, como símbolo de unidade da população do Império. Essa época, que começou com a morte de Justiniano, em 565, e alcançou seu primeiro clímax com o cerco da cidade pelos ávaros, em 626, é tão bem documentada por fontes contemporâneas e foi tão minuciosamente pesquisada que podemos facilmente traçar a extensão do papel de Maria como a divindade da cidade e líder do exército, por meio das mudanças na prática do seu culto.[26] Na mesma época, o culto dos ícones teve seu primeiro florescer sob o governo da corte (textos 2 e 3).

Com a coroação de Justino II, em 565, o poeta Coripo compôs para a imperatriz uma prece à Virgem que menciona uma visitação em sonho, na qual Maria revela ao imperador seu destino, da mesma forma que Vênus havia feito a Enéias.[27] Sob a administração de Maurício (582- 602), que também introduziu a Assunção como uma festa universal, a imagem de Niké nos sinetes foi substituída pela de Maria.[28] Em seguida, quando a cidade sitiada estava lutando por sua vida, Maria assumiu, por meio de visões e exortações apropriadas, o papel de Atena Promacos, cuja estátua ainda estava exposta na cidade.[29] Como um sermão descreve, durante o cerco dos ávaros, em 626, ela aparece, brandindo uma lança em suas mãos e advertindo os cidadãos desesperados a tingirem o mar de vermelho com o sangue dos seus inimigos.[30] Um novo preâmbulo para o antigo hino *Akathistos*, com o qual se agradeceu a Maria pela libertação final, tornou explícito seu papel de deusa e general da cidade.[31] O imperador Heráclio (610-41) atribuiu sua ascensão ao trono à ajuda de Maria e entregou a cidade à sua proteção quando foi para a guerra contra os persas, em 622.[32] Naquele tempo o manto da Virgem no Blachernae era o paládio da cidade, mais até que os ícones marianos; encapsulado em um relicário triplo, ele ainda apresentava traços do leite com o qual Maria havia acalentado seu Menino.[33] O clero daquela igreja era tão numeroso que, por razões econômicas, Heráclio teve de reduzi-lo a 75 padres.[34] A capela da relíquia, como sabemos pelas inscrições, foi reconstruída por Justino II (565-78); em duas inscrições posteriores, ela "que deu à luz Cristo e venceu os bárbaros" é glorificada como a protetora da casa imperial.[35]

Tal informação torna claro que não estamos mais nos movendo no mundo da especulação se vemos a mudança no culto da Virgem como uma conseqüência da volta em direção à mãe universal que, no princípio do séc. VII, tinha alcançado um ponto dificilmente ultrapassável. A Mãe de Deus, cuja figura tinha se tornado polimórfica pelas variadas exigências feitas a ela, aparecia como uma real soberana, e até o imperador agia em seu nome. Como a união do povo romano era agora buscada na unidade da religião, a devoção pessoal e a religião do Estado fundiram-se perfeitamente em uma patrona acessível a todos, vivificada pelas características humanas da religião grega e favorecida com poderes ilimitados. Essa história joga uma luz diferente na reação da corte no séc. VIII, quando os iconoclastas, sob Constantino V, finalmente repudiaram não só os ícones, mas o status opressivo da Virgem. A posição dos iconoclastas fortifica a reivindicação por uma representação autônoma do imperador romano com a adoção de uma religião purificada e espiritual. O elo entre o culto da Virgem e o culto dos ícones novamente se tornou óbvio quando os defensores das imagens favoreceram o ícone mariano reintegrado, com o título oficial de "Mãe de Deus".[36]

O culto da Virgem, compreendido bem diferentemente seja pela população seja pelos teólogos, tomou um lugar fixo na esfera política, sua terceira manifestação, do final do séc. VI em diante. Isso foi expresso em um discurso oficial prescrito para a festa da Assunção, no Livro de Cerimônias imperial,[37] que suplicava proteção "nas asas" da intercessão de Maria e louvava a Virgem e Mãe como o "rio eterno" e a "fonte viva dos romanos". Foi-lhe implorado que auxiliasse os imperadores, que tinham recebido suas coroas dela e que usavam sua imagem como seu escudo invencível.

c. Imagens Pagãs e Ícones Cristãos

A continuidade entre o uso pagão e cristão das imagens naturalmente se tornou um assunto de muita controvérsia entre os estudiosos, já que a oposição dos primeiros cristãos aos ídolos do politeísmo era mais do que óbvia. Os primeiros teólogos também entraram na rixa, fornecendo argumentos inteiramente novos para apoiar a descontinuidade em relação ao paganismo, em teoria, se não na prática. Onde, no uso de imagens, havia conexões, elas eram veladas e escondidas tanto quanto possível, de modo que as fontes rendem pouco quanto à questão. Somente pelas funções que as imagens assumiram, primeiro na esfera privada e depois na pública, é que podemos inferir conexões. Estas só podem ser apresentadas aqui em forma de conjecturas. Edwyn Bevan, como Ernst Von Dobschütz antes dele, tem feito dessa continuidade o assunto do seu estudo.[38]

O uso público de imagens pelo cristianismo foi dificultado não só pela sua oposição anterior aos cultos do Estado, em Roma, mas também pela proibição da lei mosaica quanto às imagens. São Paulo (Rom. 1:23) acusa os pagãos de terem transformado a glória de um Deus incorruptível em uma imagem de seres humanos corruptíveis. Na sua defesa da cristandade, Tertuliano acusa os pagãos de não fazerem mais no culto a seus deuses do que faziam para honrar seus mortos; os alegados milagres realizados por estátuas serviam somente para "confundir pedras com deuses".[39]

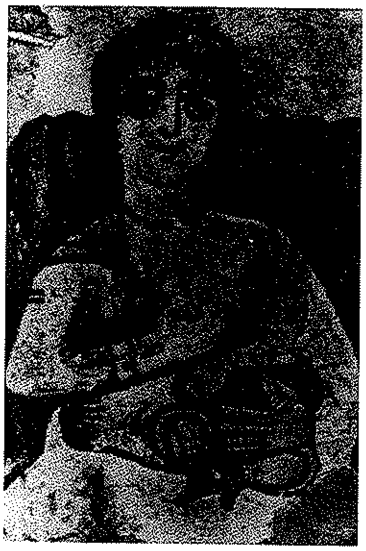
Tertuliano tocou aqui em um ponto sensível que também era uma questão polêmica entre os romanos, pois imagens consagradas, habitadas pela divindade, aumentavam a expectativa de poderes sobrenaturais e curas miraculosas. Na sua *Interpretação dos Sonhos*, Artemidoro afirmava que não fazia nenhuma diferença se em um sonho via-se "Ártemis, ela mesma, (...) ou sua estátua", pois até "estátuas perecíveis" tinham "o mesmo significado de como se os deuses estivessem aparecendo em carne e osso".[40] Tanto a idéia da imagem como sendo "a sede do ser divino", quanto a idéia do "espírito animando a estátua" levaram, de acordo com Otto Weinreich, à convicção de que a imagem possuía os mesmos poderes do seu modelo divino e compartilhava sua capacidade de resposta.[41] Na imagem de culto, "o *noumenos* divino estava presente e ativo" para que alguém, se tivesse um pedido a fazer, buscasse sua presença.

Esse uso de imagens tinha raízes antigas, retrocedendo para além da cultura greco-romana e não precisa de maiores explicações. Nem deve ser confundido com algum desvario das classes mais baixas, não importando o quão agilmente as ilustradas classes mais favorecidas possam ter-se afastado, mesmo naquela época, de tais práticas. O desejo, em tempos de necessidade pública ou privada, de ter um intercessor divino presente em um local de culto era perfeitamente compreensível. Nessas horas, a idéia de uma religião era sempre menos importante do que o encontro direto com seu representante. É por isso que locais de cultos se tornaram rapidamente centros de peregrinos, onde o encontro com o intercessor era encenado de modo que prometia sucesso. Dado o panteão lotado de deuses, tais locais permitiam também a experiência da comunidade no local de culto. O culto público continuou na esfera privada pela proteção oferecida pelas divindades familiares e espíritos protetores. Onde havia expectativas privadas de salvação, o uso de imagens tomou uma multiplicidade de formas e conteúdo que pouco tinha a ver com os padrões rígidos de um panteão oficial. Heróis e deuses curadores como Esculápio, posicionados em patamar abaixo dos deuses olímpicos, ofereciam acesso direto ou um parceiro acessível durante épocas de necessidade pessoal.

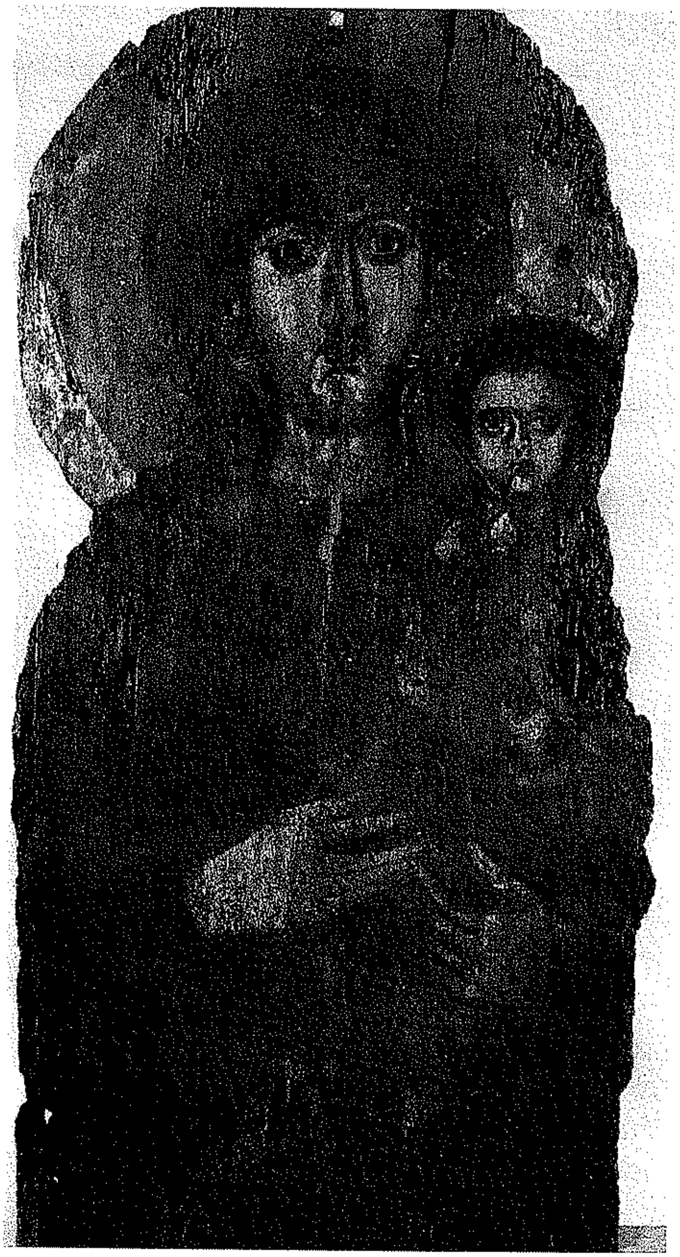
A transferência de um culto de um lugar para outro geralmente envolvia a imagem do deus. No novo local, a imagem era introduzida em uma cerimônia bem engendrada, na qual o original era primeiramente removido da vista pública e, posteriormente, permitido a "aparecer" durante os ritos de um dia de festa. A semelhança que existia entre um deus e a imagem podia ser confirmada por aparições no templo; aqui, o deus aparecia ao que sonha, da mesma forma "como ele é visto no templo". Assim, Ovídio descreve Esculápio concordando em deixar Epidauro para ir a Roma, embora Esculápio preferisse aparecer na forma do seu atributo, a cobra.[42] Imagens dos deuses também eram doadas como oferendas votivas, para as quais réplicas da imagem de culto oficial eram escolhidas. Se estas não eram vistas nos seus contextos, era freqüentemente pouco óbvio se elas eram, de fato, as imagens oficiais dos deuses. No séc. IV, o famoso orador Libanio não tinha certeza se tinha diante de si um retrato do escritor Aristides ou – por causa do cabelo comprido – uma imagem de culto de Esculápio. Ele alegava que a figura se assemelhava a Esculápio, que era para ser visto como uma imagem votiva ao lado de Apolo em uma "grande pintura de painel" em um templo em Antióquia.[43] Aqui, portanto, há evidência da imagem de um deus em forma de painel.

Em vista dessa multiplicidade de conceitos religiosos e seus símbolos pictóricos, é pouco provável que a introdução do cristianismo como uma religião de Estado sinalizasse uma quebra radical no uso de imagens, apesar da linha oficial da Igreja. Podia-se ficar sem a imagem do templo na igreja paroquial e, mesmo assim, manter os deuses familiares e os intercessores domésticos. A função de tais deuses foi gradualmente transferida para santos cristãos, com mudanças praticamente imperceptíveis, com exceção dos nomes. Demétrio, o santo padroeiro de Tessalônica, é um exemplo revelador desse processo.[44] Quando ele
35 aparecia em sonhos, na forma em que era representado nos seus ícones, naquela cidade, o sonhador, na sua igreja, ficava curado, justamente como já havia acontecido com a visão de Esculápio. Demétrio era obviamente um tipo de Esculápio cristão que, no séc.V, transformou sua cidade em uma nova Epidauro. O mesmo é sinalizado pelas mãos douradas
33 que distinguem o santo em um mosaico em sua igreja, muito parecido com aquelas de Sto. Estêvão, em uma capela em Durazzo (Albânia).

A mão curadora do milagreiro Esculápio (Hera, Ártemis e Serápis são também conhecidas pelo mesmo dom) é o assunto de um estudo de autoria de Otto Weinreich, que continua sendo de interesse particular no nosso contexto.[45] No seu santuário no Tibre, em Roma, onde Esculápio era adorado como "redentor e benfeitor", podiam-se ver presentes votivos daqueles que tinham sido "salvos por suas mãos". De acordo com Juliano, o Apóstata, Esculápio aparece em Epidauro na forma humana simples: ele cresceu lá, e, em suas andanças, estendeu sua mão direita beneficente. Hera Hypercheiria curou da mesma forma, com a mão estendida sobre a pessoa enferma.



7. Karanis, Egito; Ísis como padroeira doméstica.



8. Roma, Panteão; ícone da Madona e o Menino Jesus, 609 (repetido em cores no começo da galeria a cores, adiante na página 330)

Demétrio, o santo cristão, só podia curar se orasse a Deus, mas sua prece era tão efetiva, que suas mãos em prece ficavam em destaque por causa de sua cor dourada. Isso tanto honrava o santo quanto indicava a característica pela qual era honrado. Na Antiguidade, a douração de uma estátua era freqüentemente uma forma de agradecer um resgate. Em Roma, por exemplo, as estátuas de Dioscuri eram douradas por essa razão.[46] Na Idade Média, a áurea da mão curadora passava para governantes e líderes de movimentos espirituais. No séc. IX, o regente dos Paulinos era, portanto, chamado de "Mão Dourada" (*Chrysocheir*).[47]

O motivo da mão dourada fornece uma ligação indubitável entre ícones e cultos pré-cristãos (embora não transformasse Demétrio, que era um santo mortal, em um deus). O motivo reaparece em dois ícones primitivos da Virgem em Roma que, obviamente, continha uma imagem de Deus na forma do Filho de Deus. No ícone do Panteão (609), a mão que
8 Maria usa para interceder pela pessoa que reza é dourada (cap. 7b). No ícone de N. Sra. Defensora, as duas mãos têm revestimentos dourados (cap. 15c).

Há também evidência de tal douração em ícones de murais do séc. VII, em Sta. Maria Antiqua, em Roma. Aqui, também, devemos fazer a distinção entre aplicações que não são oferendas votivas da parte de clientes daquelas que simbolizam a parte que "responde" do santo. Nessa igreja, por exemplo, a boca de Demétrio, não sua mão, foi, certa vez, coberta de ouro, a boca sendo enfatizada como o órgão de prece e a fonte da resposta.[48] Isso lembra os presentes votivos dos templos pré-cristãos, que, muitas vezes, consistiam somente nas orelhas enormes das divindades.

O motivo da mão milagrosa aponta para uma continuidade no uso da imagem de culto, que assumiu precisamente as funções que ficaram esvaziadas desde a abolição dos antigos deuses curadores. Portanto, não é uma questão de Ártemis se tornar Maria ou de Esculápio se tornar Demétrio, mas de quais funções tradicionais as novas imagens cristãs assumiriam. É só lembrar das lendas de culto sobre as origens celestiais, a inviolabilidade e os milagres de imagens que falam e sangram, para perceber a transferência de idéias familiares para as novas imagens de culto. Isso não significa que a cristandade tinha-se tornado "pagã", embora não se possa negar sua abertura à cultura romana, à qual, no passado, tinha-se oposto totalmente, por apoiar uma religião de mistério. Isso significa que idéias e práticas gerais, profundamente enraizadas na natureza humana, se estabeleceram no cristianismo assim que este deixou de estar na defensiva e se tornou a religião de todo um Império. É claro que as referências a imagens dos deuses antigos eram fadadas a serem controvertidas, como na história de um pintor do séc. VI cuja mão encolheu, quando ele pintava um Cristo claramente semelhante a um tipo familiar de Zeus.[49] Mas as alusões não precisavam ir tão longe, pois, em geral, a assimilação da imagem de deuses antigos na imagem de Cristo já tinha sido completada há muito tempo (cap.4).

A continuidade do uso das imagens pode ser vista na misteriosa imagem votiva de bronze em Cesaréia de Felipe (ou Panias), em uma das nascentes do Rio Jordão.[50] Retratava um deus curador de mão estendida, talvez Esculápio, e uma mulher cliente buscando proteção; nativos da região, contudo, consideravam-na uma representação de Cristo e a mulher com o problema no sangue, que, de acordo com o Evangelho, foi curada quando tocou a bainha de seu traje. Foi dito que a mulher mandou colocar a estátua em frente a sua casa por gratidão. Eusébio (m.ca 339-40), o bispo de uma cidade próxima, passou adiante essa versão sem comentários, na sua famosa *História Eclesiástica*. Isso deu origem a inúmeras lendas que, ao se desenvolverem, a mulher doente era chamada ou de Marta, a irmã de Lázaro, ou Berenice, e, finalmente, Verônica. Uma origem cristã para essa escultura, no séc. IV, estava fora de questão, embora estudiosos disputassem a questão por um tempo. Era, portanto, ainda mais necessário, na época, assegurar uma origem cristã, para justificar a continuidade do culto de imagens da era cristã. A erva curadora, crescendo na bainha do que era para ser a túnica de Cristo e a dedicatória descoberta para um "Deus e curador" foram também usadas como evidência.

Mas como o ícone mariano se encaixava nessa continuidade? Como vimos, serviu primeiramente para dar a Maria um "rosto" e para compensar a falta de reliquias físicas. A inscrição "Virgem Maria" nas imagens primitivas confirma a associação com a imagem, há muito tempo já estabelecida, do santo (cap. 5). Mas a representação do Menino Jesus no ícone, que era a razão original para pintá-lo, aproximou a imagem da Mãe da imagem de Deus. Poderíamos chamar o ícone mariano de uma imagem santa que continha a imagem de Deus (embora, como as discussões atribuídas a São Lucas mostrarão, [cap. 4b], a questão era mais complicada). A transformação de Maria em uma mãe universal facilitava a assimilação das fórmulas pictóricas de divindades maternais como Ísis. Às vezes, a imagem da Virgem dava a impressão de estar estendendo a imagem de Deus como uma arma contra atacantes.[51] 7

O ícone da Virgem é um exemplo impressionante da continuidade do uso de imagens entre as épocas pré-cristã e cristã, que está em questão aqui. Isso é verdade tanto na esfera pública quanto na privada. Na esfera pública, o culto mariano culminou em Constantinopla, no período depois de 600 (texto 2). Como vimos, Heráclio atribuiu sua ascensão ao trono à ajuda do ícone da Virgem, cuja imagem ele estampou nos estandartes dos seus navios.[52] Quando a capital estava sitiada, em 626, o patriarca mandou que se pintassem imagens marianas (talvez novamente reproduções do mesmo ícone) nos portões da cidade, onde elas desempenhavam o mesmo papel das antigas imagens de deuses, guardiães dos portões (*propylaioi*), que protegiam uma cidade e afastavam as doenças.

Nessa época, o ícone mariano já estava há muito tempo à vontade na esfera privada. Lampiões queimavam diante dele como diante dos velhos deuses domésticos. Era encontrado em celas de monges e até em prisões. Em um trabalho sobre a vida e os ideais dos eremitas, João Moschus (m. 619) reconta um número de episódios envolvendo o uso de ícones marianos pelos monges. Por exemplo, antes de partir em uma viagem, o eremita pedia ao próprio ícone que cuidasse para que a vela queimando diante dele não se apagasse na sua ausência.[54] Pessoas privadas, que ainda não entendiam a oposição oficial da Igreja à consagração de imagens por mágicos profissionais, pediram ao patriarca João IV (m.595) que abençoasse um ícone da Virgem para que, com ele, curassem uma mulher enferma.[55] Quando o patriarca se recusou a fazê-lo, a imagem realizou o milagre sozinha quando foi pendurada na casa da mulher enferma. No lar, o ícone preenchia funções semelhantes àquelas das imagens domésticas antigas de Ísis.[56] A Igreja buscou separar os poderes miraculosos do ícone dos encantamentos mágicos, atribuindo-os, em vez disso, à Virgem e fazendo-os 7 dependentes das preces do proprietário do ícone. No Ocidente (e para os iconoclastas bizantinos), uma visão diferente foi adotada: o que importava era precisamente que a imagem fosse consagrada por um padre, já que só a benção era valorizada.[57]

d. Por que Imagens?

Tem-se perguntado inúmeras vezes por que o cristianismo finalmente adotou a veneração de imagens, e por que isso se deu no séc. VI.[58] A questão não se refere obviamente a pinturas comuns, mas a imagens que eram veneradas, como os ídolos o tinham sido pelos pagãos. Aos interesses de quem essa veneração servia, e quais eram estes interesses? A questão pode ser abordada de diferentes direções – do ponto de vista da história religiosa ou da história política, para mencionar somente duas possibilidades. Os teólogos produziram a teoria para uma prática que já encontraram em andamento. O Estado fornecia veneração da imagem com um padrão público e, com isso, deu certos sinais à sociedade. O culto do ícone era diferente quando praticado por monges e peregrinos e, mais diferente ainda, quando praticado privadamente. As respostas têm sido geralmente procuradas no contexto histórico concreto, mas se pode dar uma dimensão maior à pergunta, colocando-a em um plano mais abrangente: por que afinal havia imagens?

Nós, aqui, estamos interessados nas imagens materiais, é claro, mas naquelas que estão envolvidas com imagens mentais. Elas vieram a existir para prover uma semelhança visual ao que representavam. No nosso caso, representam pessoas que não podem ser vistas porque estão ausentes (o imperador) ou são invisíveis (Deus). Se fossem visíveis, não seria necessária a veneração das suas imagens. O ausente imperador, presente na imagem, é uma tradição antiga. Mas, para o cristianismo, a descrição do Deus invisível (embora ele possa ter-se tornado visível em Jesus) apresentava um problema que se intensificou no conflito a respeito da iconoclastia e, por um século, sobrecarregou a mente dos teólogos.

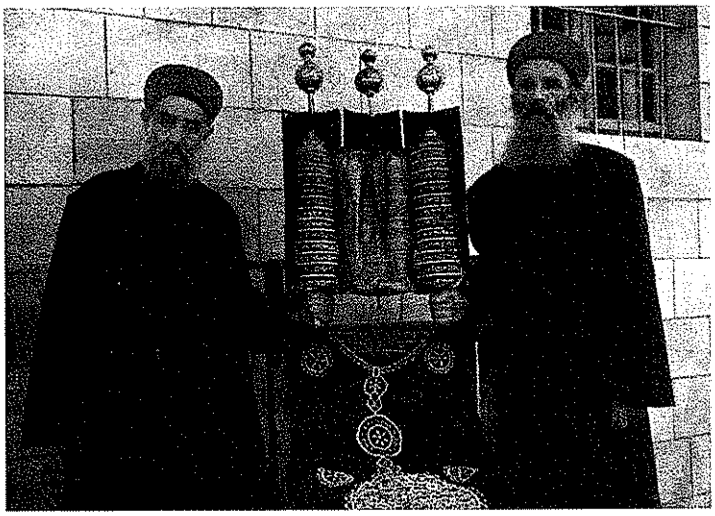
Não tinha sido esquecido que Jeová só estava presente na palavra escrita da Revelação, que era venerada no Torá como seu sinal e herança, como os dois rabinos o fazem na figura 9. 9 Aqui o ícone de Deus são as Sagradas Escrituras abrigadas no santuário do Torá. Nenhuma imagem visível fazia justiça à idéia de Deus. Uma imagem de Jeová que se assemelhasse a um ser humano poderia ser confundida com os ídolos do politeísmo. O monoteísmo sempre tendia para um conceito do Deus único e universal não passível de representação em imagem. Competia com uma multidão de cultos que se distinguiam entre si não menos que entre seus ídolos – cultos que davam a seus deuses precisamente as características antropomórficas que o cristianismo só permitia no caso especial do Jesus histórico, mas que o judaísmo não podia aceitar de forma alguma.

No cristianismo, a necessidade de cultos locais foi atendida pelo culto dos santos, cujas relíquias – e depois os ícones – supriam o propósito.[59] Somente Cristo – cuja imagem pintada tinha uma semelhança física a Deus, em forma humana (cap. 8), – e a Mãe de Deus podiam reivindicar um culto universal. Mas eram precisamente as suas imagens que provocavam as controvérsias que impediam o culto universal das imagens; o problema de retratar Deus visivelmente exacerbava as diferenças teológicas que tinham sido contidas com tanta dificuldade.

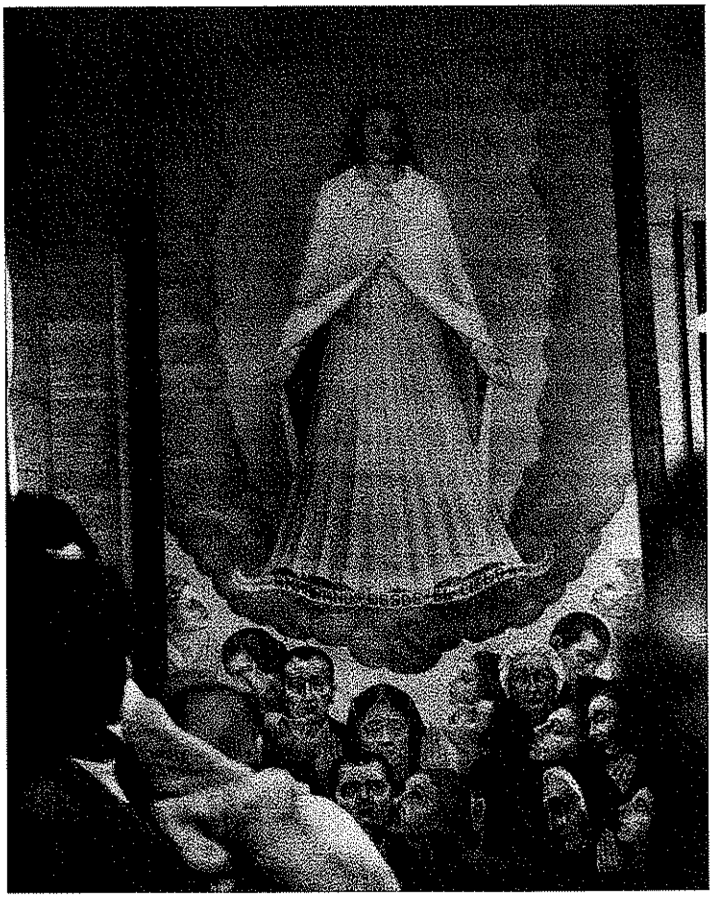
Por que imagens? A pergunta não pode ser separada de uma outra questão. Quem as usava
e de que forma? Podemos ver como esta pergunta se aplica à esfera privada, onde os santos
padroeiros domésticos eram invocados para repelir qualquer tipo de perigo. A presença física
deles era necessária para permitir que as pessoas dirigissem promessas ou agradecimentos a um
intercessor visível, colocando guirlandas em volta da imagem ou acendendo velas diante dela.[60]
Na esfera pública, a única forma de representar santos após sua morte ou fora das cercanias 29
imediatas de suas sepulturas era por meio de imagens, por meio das quais eles podiam ser
venerados em muitos outros locais após sua morte. As imagens atendiam às mesmas deman- 32
das que eram dirigidas aos santos quando eram vivos: dar auxílio e realizar milagres.[61] Na esfera
estatal, até agora, a unidade tinha sido representada pelos imperadores, que incorporavam
vitória ou prosperidade na auto-exposição. Essas funções foram absorvidas pelas imagens de
Deus, que incorporavam a unidade do Império em um plano sobrenatural.[62] Os ícones agora
se tornavam vencedores, especialmente sobre inimigos de uma fé diferente, os quais podiam
ser derrotados não só em nome do Império, mas em nome da fé também.

Apelava-se também às imagens para representar um papel ativo quando não havia mais nada disponível. Assim, elas preenchiam lacunas em um nível social. A elas eram dados papéis que a sociedade não mais conseguia gerenciar sozinha; dessa forma, poder e responsabilidade eram dados a forças extraterrestres. Portanto, seria um erro ver as imagens – como os teólogos fariam mais tarde na controvérsia iconoclástica – como somente objetos de contemplação religiosa, já que elas eram constantemente usadas para propósitos tangíveis, da repulsão do mal, cura e defesa do reino. A autoridade que elas adquiriram por meio dessas funções capacitava-as a se tornarem o foco das aspirações de uma sociedade (fosse esta uma cidade ou um império inteiro) e simbolizar a comunidade ideal imaginada pela sociedade. Dessa forma, as imagens ajudaram na criação de uma identidade coletiva, o que Peter Brown chamava de "patriotismo cívico",[63] quando um grupo ou cidade era ameaçado.

Essa era uma arma que podia se voltar contra seus proprietários. Se ao santo local era creditado mais poder que à autoridade central do Estado, as imagens podiam encorajar



9. Jerusalém, dois rabinos com rolos do Torá.



10. Buenos Aires; Virgem do Amparo, comício de campanha eleitoral peronista, em 1972

tendências regionais centrífugas. Os imperadores, de fato, parecem ter-se juntado à controvérsia iconoclástica para se opor a essas tendências (cap. 8b). Quando a unidade religiosa do Império estava em jogo, as imagens, assim que eram associadas a definições teológicas, podiam ampliar a brecha, em vez de fortalecer a unidade. Essa possibilidade talvez explique por que imagens foram usadas primariamente como símbolos de Estado e de unidade religiosa, mas aí, quando vistas como causadoras de desunião, foram abolidas.

Isso acontecia especialmente quando às imagens era dado um papel que não associamos prontamente a elas, já que os teólogos não o mencionam, o de dar proteção e sucesso na guerra. Depois de assumir esse papel no final do séc. VI, o fracasso das imagens em impedir os ataques árabes no séc. VIII desacreditaram-nas e fez com que os imperadores lembrassem da ira de Deus contra os israelitas quando eles recaíram na idolatria.[64] Essa recordação fomentou um desejo por um povo unido de Deus, com formas religiosas purificadas do modelo do Antigo Testamento. Mas a roda da história não podia retroceder, tanto mais porque o Império Romano era sujeito a condições diferentes daquelas dos israelitas. A tradição do uso da imagem estava firmemente estabelecida para ser erradicada agora. Entretanto, uma redução e ordenação no excesso do uso de imagens era necessário, e foi aqui que a teologia, após a iconoclastia, teve seu melhor momento (cap. 9).

O papel que estas imagens representavam na experiência daquela época talvez possa ser ilustrado por dois exemplos modernos, por mais problemáticas que tais analogias possam ser. Imagens religiosas desempenharam um papel na guerra civil espanhola de 1936-39, como lemos na autobiografia do diretor de cinema Luis Buñuel.[65] Ele nos conta que os republicanos e anarquistas realmente "executavam" estátuas de Cristo porque elas simbolizavam a causa inimiga. Buñuel também nos fala de uma abadessa que cortou fora o Menino Jesus de uma estátua da Virgem, dizendo à Madona que ela o traria de volta quando seu lado tivesse vencido. Simplesmente possuir uma imagem religiosa naquela época podia custar a alguém sua própria vida. Há uma diferença óbvia entre esta situação e aquela na Idade Média, uma vez que os partidos oponentes na guerra moderna tinham de decidir a favor ou contra a religião em si, embora admitidamente uma religião com tradições específicas espanholas. Identidade política incluía identidade religiosa: oposição a uma, portanto, significava hostilidade à outra. Admitindo as diferenças óbvias, esta situação oferece analogias para nosso tema. Seria artificial traçar uma distinção entre convicções religiosas, patrióticas e políticas. As imagens simbolizavam questões de identidade em tal extensão que se tornavam objetos de ações simbólicas (às quais se prestavam elas mesmas em qualquer época) e eram tratadas pelo partido contrário como inimigas.

O outro exemplo vem da América do Sul e ilustra a usurpação estatal de formas de crença popular. Durante a campanha eleitoral de 1972, na Argentina, um pôster de propaganda, na forma de um ícone, dava à Virgem da Misericórdia as feições de Evita Perón, a falecida esposa do antigo presidente, a quem os peronistas estavam projetando como um

10 ídolo para as massas. A prece, anexada à imagem, aludindo ao culto da *Virgen del Amparo*, dizia : "Protegei-nos (*Ampáranos*), das alturas."[66]

Será objetado que tal caso teria sido impensável na Antiguidade tardia e que a situação na América do Sul é um caso especial, uma vez que o continente tem duas culturas sobrepostas. Imagens cristãs, muitas vezes, teriam elementos pré-cristãos, como no caso da Madona de Guadalupe e seus predecessores nos cultos dos indígenas.[67] Mas, como notamos no parágrafo anterior, esta mesma situação não apresenta analogias com nosso tema? Mais importante que isso, contudo, é a interação do uso oficial e de cultos populares, que não podem ser claramente distinguidos, não importa o quanto alguém gostaria de fazê-lo.

No caso da antiga Bizâncio não havia menos desacordo entre os sábios quanto ao papel do povo no culto de imagens (a "pressão de baixo") do que havia quanto ao papel da corte.[68] Contudo, o argumento perde seu foco se se tem em mente que foi o culto dos imperadores que primeiro forneceu o padrão no qual o culto público dos ícones era celebrado, tendo este apenas adotado as práticas cúlticas que já existiam.[69] Mais tarde, o imperador foi vítima de sua própria estratégia de delegar autoridade para um soberano mais alto nos céus, visto que, posteriormente, não seria ele, o imperador, que apareceria como a imagem viva do soberano na terra, mas sim um ícone.

Pode-se objetar que as funções religiosas reais, afinal, eram as características mais óbvia e primária das imagens. Contudo, a religião à qual as imagens bizantinas servem testemunham não só suas características atemporais (como todas as religiões), mas também abarcam as características temporais que as localizam em uma dada sociedade e cultura. Muitas religiões têm-se preocupado de tornar visível um objeto de veneração, para protegê-lo e aproximá-lo com a mesma devoção que eles gostariam de dispensar aos seres mais elevados; atos simbólicos em direção da imagem revelam assim a atitude interna de alguém. Os teólogos sempre abrigaram a suspeita de que tal culto podia conduzir o povo simples para o caminho errado, no qual confundiriam a imagem pelo que ela representa. Da mesma forma, eles se aproveitavam da oportunidade de fazer o objeto da religião tangível e visível ao povo, já que a esfera da teologia, propriamente falando, está alienada dele.

Mas o problema tem camadas mais profundas. Uma vez que o objeto da religião é feito visível na imagem, a pureza de um conceito que só os verdadeiros iniciados podem conhecer é posta em questão. A imagem visível de Deus é adaptada à percepção humana, que não é mais do que um meio para alcançar um fim, na medida em que nem o judaísmo nem o cristianismo têm uma concepção antropomórfica de Deus, como era o caso com os deuses da mitologia greco-romana. A imagem pintada visível não revela qualquer atributo verdadeiro de Deus, mas contradiz sua essência; podemos assim entender o cuidado devotado à definição teológica da dupla natureza de Jesus.

Como realmente ocorreu, o problema da invisibilidade pode ser resolvido de duas maneiras distintas. Ou qualquer imagem visível de Deus pode ser proscrita como blasfêmia, ou a própria idéia da visibilidade pode ser questionada e, com isso, estendida a todo o mundo visível, que então poderia ter o mesmo problema que a imagem pintada. Se era necessário viver no mundo físico, tinha-se de poder viver com uma imagem pintada. Tanto o mundo como um todo quanto a imagem da parte daquele mundo apontavam para uma realidade invisível, e, para ambos, as condições materiais eram secundárias. A visão da Antiguidade tardia podia ser aproximadamente resumida de tal forma e seu sistema é ainda mais bem descrito como neo-platonismo. Isto traz à tona uma contradição inerente na representação de Deus na forma humana por um ícone; especificamente reveste a figura antropomórfica com um significado que sua visibilidade não consegue suportar: a idéia do invisível e do incompreensível. A contradição foi resolvida, em princípio, por teólogos na definição de Jesus (precisamente porque sua *dupla* natureza não pode ser realmente retratada), mas persistiu mesmo assim.

Uma sociedade ligada à religião, como o era a da antiga Bizâncio, obviamente daria atenção especial à presença visível, assumida pelo sagrado neste mundo.[70] Os ícones despertavam interesse particular porque manifestavam a idéia de incorporarem seres superiores ou transfigurados, bem como de merecerem a veneração devida ao sagrado. Os iconoclastas, posteriormente, argumentaram que os ícones não podiam, eles mesmos, transformar o comum (*koinos*) em sagrado (*hagion*), a não ser que eles fossem consagrados, como a Eucaristia. Mas, a resistência aos ícones era mais antiga do que isto. De certo, as antigas lendas sobre a idade e a origem celestial ou apostólica dos ícones provavelmente surgiram como uma reação à relutância de aceitar ícones. A veneração e a rejeição de ícones tinham uma raiz comum na escala absoluta referida ao sagrado; entretanto, divergiam em seus pontos de vista sobre onde devia ser encontrado o sagrado. A Eucaristia era "administrada" pela Igreja oficial; a cruz, pela corte e pelos militares – caso se possa reduzir a questão a uma simples fórmula. Inicialmente, os ícones eram estranhos à instituição oficial, da mesma forma que santos eremitas e milagreiros eram excluídos da hierarquia da Igreja propriamente dita. Ambos expunham a questão de se a hierarquia social (essencialmente a corte e a Igreja oficial) podia ou devia ser a representação *única* do sagrado na terra. Talvez porque esta questão fosse em si suficientemente explosiva, os ícones foram colocados rápida e completamente a serviço da corte e da Igreja.

Notas

1. Ver Cap. 12
2. Cf. Anna Kartsonis, "The Identity of the Image of the Virgen and the Iconoclastic Controversy: Before and After", *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik*, 1987.
3. Cf. Weis (1985), embora ele levante algumas sugestões problemáticas. A primeira vez que se usou a metáfora de que a Virgem "confinou o ilimitado (...) dentro do útero da Mãe", que eu conheça, apareceu em 431 d.C., em Cirilo de Alexandria (*PG* 77, 922-23 e Delius [1963], 110).
4. Cf. Tatić-Djurić (1976), 259ff. Cf. cap. 13 sobre tipos e nomes icônicos, e nn. 75-78 no cap. 13.
5. Carta a um teólogo contra os nestorianos (*PG* 78, 216-17, nº 54).
6. M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis*: *The Myth and the Cult* (Londres, 1977); R. Salzmann, em Olson (1985), 60ff. Sobre a influência no cristianismo, cf. Franz Josef Dölger, em *Antike und Christentum 1* (1929): 118ff., e M.Gordillo, *Mariologia orientalis* (1954), 159-60.
7. G. Rochefort, *L'empereur Julien Œuvres complètes* 2.1 (Paris, 1963), 103ff., com tradução francesa, e G. Mau, *Die Religionsphilosophie Julians...* (Leipzig e Berlim, 1907), 152ff., com tradução alemã. Sobre o templo em Constantinopla, cf. Mango (1963).
8. P.T. Camelot, *Ephesus und Chalkedon*, 3 vols., vol. 1: *Geschichte der ökumenischen Konzilien* (Munique, 1963); sobre esse tema no contexto da Mariologia em geral, cf. Lucius (1904), 435ff.; Delius (1963), 104ff.; Wellen (1961), passim; ainda insuperado é M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge* (Roma, 1944); também útil é Turner (1978), 148ff.; problemático é H. Graef, *Mary: A History of Doctrine and Devotion,* vol. 1 (Londres, 1963). Cf. também E. Ann Matter, em Olson (1985, 80ff.); H. Koch, *Virgo Eva – Virgo Maria* (Berlim e Leipzig, 1937); T. Livius, *Die allerseligste Jungfraubei den Vätern der ersten sechs Jahrhunderte* (1901); e Christa Mulate, *Maria – die geheime Göttin im Christentum* (1985).
9. "Homily II on the Death of the Virgin," em *Homélies sur la nativité et la dormition*, Sources chrétiennes 80, ed. P. Voulet (Paris, 1961), 160ff.
10. Por exemplo, Epifânio de Salamis, Delius (1963), 98.
11. C. Picard, *Ephèse et Claros*, Bibliothèque des ècoles française d'Athènes et de Rome 123 (1922), 376ff.; Kotting (1950), 32ff.; R. Fleisher, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien* (Leiden, 1973).
12. J.Gwyn Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride* (University of Wales Press, 1970); R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (Londres, 1971); v. Tran Tam Tinh, *Isis lactans* (Leiden, 1973), um trabalho iconográfico que contém evidências da influência da imagem da Virgem (40ff.); S. Kelly Heyob, *The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World* (Leiden, 1975), a respeito da natureza de Ísis (37ff.) e sobre seu culto (111ff.); C. J. Bleeker, em Olson (1985), 29ff. Cf. Frankfurt (1983), 509ff., com nºs 117-21 sobre uma estatueta de *Ísis invicta* e outra com o nome *Myrionymus* em Colônia.
13. Cf. Lucius (1904), 466-67, e Delius (1963), 100. As sectarias eram chamadas coliridianas ou filomarianas. Eram mulheres que tinham emigrado de Trácia para a Arábia.
14. Delius (1963), 107ff. e referências na n. 16 abaixo. Sobre Roma (e contendo referências), cf. Klauser (1972).
15. Ver n. 11 acima. Sobre Romano, cf. a edição referida no cap. 13 n. 67, e C.A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* (Viena, 1968). Sobre o hino *Akathistos*, ver cap. 13 n. 58.
16. Delius (1963), 113-20. Posteriormente, João Damasceno (ed. Voulet [ver n. 9 acima], 100), repassando os dois últimos séculos pergunta, "[Qual é] o mistério que a cerca, Virgem e Mãe?" Ela é, como o foi Ísis, o "trono imperial que os anjos cercavam" (102). Ele faz sua sepultura dizer: "Eu sou a fonte inesgotável de cura, aquela que espanta os demônios, o remédio que espanta o mal dos doentes, o refúgio de todos aqueles que buscam proteção" (166). Sobre os estereótipos das mães divinas no Hino da Virgem de Romano, cf. Delius (1963), 115.

17. Nessa época, o evangelho de Tiago, um tratado religioso grego de aproximadamente 200 d.C. centrado na Virgem, contendo a lenda mais antiga relacionada a ela, tornou-se popular. Cf. E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung,* v. 1 (Berlim, 1916), e W. Michaelis, *Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament* (Bremen, 1956), 62ff.

18. Cf. a prece à Virgem na liturgia bizantina referida em Delius (1963), 113-14. Para outros aspectos cf. as referências nas nn.16 e 24 e Der Nersessian (ver cap. 12 n.37), 72-73, e Turner and Turner (1978), 155-56.

19. Ostrogorsky (1940), 46 e 49, e E. Schwartz, "Die Kaiserin Pulcheria auf der Synode von Chalkedon", em *Festgabe für A.Jülicher* (1927), 203ff.

20. Ver, em particular, a história da Igreja compilada no séc. VI, por Teodoro Lector de fontes mais antigas (*PG* 86, 168-69). As igrejas em questão são aquelas de Blachernae, de Chalcoprateia, e a Hodgegon; cf. Janin (1953), 169ff., 208ff. e 246ff.

21. Cf. P. Wenger, em *Revue des études byzantines* 11 (1953): 293ff.; Wenger (1955), 111ff.; Baynes (1955b); e Jugie (ver n. 8 acima), 688ff. A lenda em *Historia Euthymiana,* como também Cosme Vestitor e João Damasceno (ed. Voulet [ver n. 9 acima], 168ff.), mudou a época do translado do manto para aquele de Pulquéria. A lenda dos dois arianos, Galbios e Kandidos, que pode ser rastreada tão longe quanto o início do séc. VII, coloca o evento na era de Leão I e Verina. Cf. também Belting-Ihm (1976), 38ff. A novela, por Justiniano, atribui a construção da igreja da Virgem no quarteirão de Chalcoprateia, no qual a faixa da Virgem foi guardada, para Verina, esposa de Leão (cf. M. Jugie, "L'église de Chalcopratia et le culte de la ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople", *Échos d'Orient* 16 [1913]: 308). Cf. Mango (1972), 35, a respeito da inscrição com Leão e Verina na igreja de Blachernae.

22. Cf. Belting-Ihm (1976), 38ff.

23. Cf. a *Historia Euthymiana* (ver n. 21 acima).

24. Turner and Turner (1978), 159-60.

25. Janin (1953), 232ff. Cf. esp. o testemunho de Procópio (*De Aedificiis* 1.3.5ff).

26. Cf. esp. Cameron (1981), passim, com a coletânea de ensaios.

27. Cameron (1978), 79ff., esp. 82ff. Aqui, a Virgem é chamada de *gloria matrum* e *servatrix* da casa imperial.

28. Ibid., 96 n. 2.

29. A. Cameron, "Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth Century Byzantium", em Cameron (1981), cap. 13, p. 5. Sobre a estátua de Athena Promachos, cf. R. H. Jenkins, em *Journal of Hellenic Studies* 67 (1947), 31ff.

30. Cameron (ver n. 29 acima), 5-6, que também contém uma interpretação da Virgem como uma divindade da cidade. Cf. A. Frolow, "La dédicace de Constantinople", *Revue de l'histoire des religions* 127 (1944), 61ff.

31. Ver cap. 13 n. 58.

32. Ver texto 3A. Cf. Cameron (ver n. 29 acima), 22-23.

33. Cameron (1979), 42ff., com versão em inglês do texto denominado Combefis, uma homilia de 620 d.C. sobre os primeiros milagres do manto durante um cerco dos ávaros, em 619 (48ff. e esp. 51 seção 5 sobre o relicário triplo e seção 7 sobre os traços de leite). Cf. Baynes (1955b), 240ff. Gregório de Tours também menciona o manto. Quanto à relíquia ser um paládio, uma "fonte de vida e tesouro de salvação", cf. Cameron (ver n. 29 acima), 19-20. Ver também n. 21

34. Cameron (1978), 87.

35. *Anthologia Palatina* 1. 120-21, ed. H. Beckby (Munique, 1957), 104 e 160-61.

36. A.Kartsonis (ver n. 2 acima).

37. Book of Ceremonies 1.8 (Reiske, 1829-30), 55.

38. Dobschütz (1899) e Bevan (1940), passim.

39. Tertullian, *Apologeticum,* ed. C. Becker (Darmstadt, 1984), 108 e 142.

40. Artemidoro de Daldis (ca. 96-180 d.C.), *Das Traumbuch,* ed. K. Brackertz (Munique, 1979), 163-64.

41. O. Weinreich, *Antike Heilungswunder*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 8.2 (Giessen, 1910), 144-45 e 155. Cf. E. Schmidt, *Kultübertragungen,* ibid. 8.1 (Giessen, 1909), 88ff. e 97ff., e Dawson (1935), passim.

42. Ovidio, *Metamorphoses* 15.622ff. Sobre visões oníricas de imagens de deuses e o sono no templo, cf. Weinreich (ver n. 41 acima), 156ff.

43. Carta de Libanio para Teodoro (*Letters* 2.1534F).

44. Cf. as referências no cap. 4 n. 42. Cf. esp. as lendas de milagres 1.1, 1.2, e 1.3. O autor das lendas refere-se aos contempladores dos ícones na fachada da igreja, pedindo-lhes que olhassem as imagens para que acreditassem em sua história. Sobre o mosaico de Demétrio com as mãos douradas, cf. Cormack (1985), fig. 23 e sobre aquele de Estefânio em Durazzo, cf. fig. 24.

45. Weinreich (ver n. 41 acima), 1ff. (sobre a mão de Deus). Sobre os presentes votivos na ilha do Tibre, p. 30; sobre o tratado de Juliano (*Contra Christianos*), pp. 31-32; sobre Hera Hypercheira, p. 13.

46. Cf. Weinreich (ver n. 41 acima), 137 e 151-52.

47. P. Lemerle, *Essais sur le monde byzantin* (Londres, 1980), 4:96ff.

48. Cf. Nordhagen (1987), passim.

49. Teodoro Lector, *Historia ecclesiastica* 50.15 (*PG* 86, 173); cf. cap. 7 n. 44 e Dobschütz (1899), exemplos 107 nº 9.

50. Dobschütz (1899), 197ff., e P. L. Feis, "Del monumento di Paneas ...," *Bessarione* 4 (1898): 177ff. As passagens de Eusébio estão na *Historia ecclesiastica* 1.13 e 7.18.

51. Cf. esp. a imagem usada durante o cerco dos ávaros e descrita por Pisidiano (texto 3B) e as imagens da Virgem com Cristo em um retrato de escudo descrito no cap. 6.

52. Pertusi (1960), 142-43. Cf. os exemplos dados por Jorge o Pisidiano (texto 3C), no *Chronography* de Theofanes (1.459, Bonn), e no *Chronicon paschale* (298, Bonn; ed. C. de Boor).

53. Cf. texto 2 (304; 80). Sobre *propylaioi* (esp. Apolo, que, como Atena, era, às vezes, colocado nos portões da cidade com arco e flecha para repelir a peste), cf. Weinreich (ver n. 41 acima), 149.

54. João Moschus, *Pratum spirituale*, ca. 180 (*PG* 87.3, 3052). Também cf. Kitzinger (1954), 97. Sobre outros textos (p. ex., um que fala sobre um monge pisando repetidamente em uma imagem da Virgem que o tinha excitado sexualmente), cf. Mansi (1901), 13, 193; Brown (1982), 279.

55. Kitzinger (1954), 108.

56. Ibid. As imagens de Ísis são discutidas em detalhe por Karanis; ver cap. 4 n. 34.

57. Sobre o ponto de vista dos iconoclastas sobre esta questão, cf. Brown (1982), 261-62.

58. Cf. esp. Grabar (1943-46, 2), 343ff. e 357; Kitzinger (1954), 115ff.; Grabar (1957), passim; Brown (1982), 251ff.; Cameron (1978), 101; Cameron (ver n. 29 acima), 24.

59. Ver cap. 4c.

60. Ver cap. 5.

61. Cf. Brown (1982), passim, esp. 266ff..

62. Ver cap. 6 e os seguintes estudos: Cameron (1981); Grabar (1957); Kitzinger (1954), 125-26.

63. Brown (1982), 275.

64. Ibid., 287. Ver cap. 8.

65. L. Buñuel, *My Last Sigh* (Nova York, 1983), 151 e 153-54.

66. Cf. a publicação na revista *Time* em 10 de setembro de 1973 (foto por Francisco Vera). A prece era "Ampáranos desde el cielo".

67. Cf. os estudos de Turner and Turner (1978), e contribuições individuais em Olson (1985).

68. E.g., Brown (1982), 266, contra Kitzinger (1954), 115ff.

69. Ver. cap. 6.

70. Cf. Brown (1982: 272-73, 280-81, e 259). A respeito do comentário a seguir no texto, sobre *Koinos* e *Lagion,* cf. Hennephof (1969), 68 nº 227, e Mansi (1901), 13, 268-69.

4. IMAGENS CELESTIAIS E RETRATOS TERRESTRES: PINTURA POR SÃO LUCAS E ORIGINAIS "NÃO PINTADOS" EM ROMA E NO IMPÉRIO ORIENTAL

Na primeira fase dos ícones, não existia uma teoria para explicar a natureza das imagens nem para justificar sua veneração. Mas as lendas sobre as origens sobrenaturais e os poderes milagrosos das imagens nos dão uma idéia das percepções que as acompanhavam. Estamos aqui entrando na área indefinida da transição entre a cultura mais antiga e a Antiguidade recente, quando a sociedade cristã estava assimilando cada vez mais práticas e idéias do paganismo ao qual opusera-se tão ferozmente. Comum às mais diferentes das atitudes é o reconhecimento da imagem de culto não como uma ilusão estética ou como a obra de um artista, mas como a manifestação de uma realidade superior – na verdade, como o instrumento de um poder sobrenatural.

Na teoria de imagens que surgiu posteriormente, a forma ou, para expressar de forma diferente, a verossimilhança de um ícone retratado não estava presa a um exemplo em especial, mas era intercambiável e reproduzível. Os teólogos visavam neutralizar o abuso de imagens, democratizando-as; entretanto, a existência de imagens privilegiadas prosseguia. Um motivo para isto pode ser encontrado nos primórdios da história dos ícones, que inclui imagens que tinham adquirido reconhecimento especial. Todas as práticas de culto, bem como as práticas culturais em geral, têm uma capacidade peculiar para sobreviver. Isso foi particularmente verdadeiro nas práticas associadas a esses ícones privilegiados, pois eles deram continuidade aos cultos de imagens pré-cristãs.

A concessão de privilégios a certos ícones é paradoxalmente inerente à própria teoria dos ícones, pois a ontológica relação entre semelhança e modelo tornou o retrato sujeito ao critério de autenticidade. O que importava não era se a representação de um santo era bela, mas se ela era correta. Desse modo, não poderiam existir vários retratos autênticos, mas apenas um. Era, portanto, necessário estabelecer qual deles era o verdadeiro.[1]

Isso tornou desejável que as imagens se declarassem autênticas pela realização de milagres, a prova clássica de autenticidade. Se uma imagem em especial realizasse um milagre, ela revelava-se um instrumento de intervenção celestial e assumia poderes especiais. A história do culto aos ícones começa com imagens milagrosas que pareciam capazes de transmitir privilégios sobrenaturais. O paradoxo inerente à imagem religiosa de tornar visível o invisível parecia ser validado nos casos em que as imagens legitimavam-se como receptáculos de Deus ou de um santo, ou seja, revelando a intervenção direta do céu. A diferença entre a imagem e o que ela representava parecia estar suprimida nelas; a imagem *era* a pessoa que ela representava, pelo menos, a presença ativa e realizadora de milagres daquela pessoa, como as relíquias dos santos o haviam sido anteriormente.

Etimologicamente, o termo "ícone" vem diretamente de *eikōn* e significa qualquer imagem ou retrato.[2] Mesmo assim, pode ser apropriado vinculá-lo a uma imagem móvel, autônoma, de qualquer material, quer seja de tecido, pedra ou metal, por exemplo. A imagem de uma única figura, porque ela se apresenta por si só, é percebida de uma forma particular. Isso não acontece só porque no quadro o contemplador individual encontra um parceiro individual. O poder sugestivo da imagem autônoma deriva também do encontro de sua existência física, dramatizada sempre que a imagem é posta em movimento, quando ela se muda de um lugar para outro como uma pessoa viva, ou quando, nas ocasiões cerimoniais, ela aparece como o indivíduo de honra por trás de uma cortina que normalmente a esconde. As procissões desempenhavam um papel importante nas técnicas de apresentação das imagens veneradas. Nessas representações de culto, a imagem em movimento assumia uma vida quase pessoal; ela funcionava como um indivíduo, e, assim, não podia ser confundida com todas as outras imagens. As lendas cercando suas origens e seus milagres criavam um tipo de biografia e, conseqüentemente, uma aura própria. Quase todos os primeiros ícones tiveram esse tipo de evolução.

A veneração de ícones na Igreja oriental é ilustrada pela fotografia de uma procissão
11 saindo da igreja principal de Monte Atos, o *Protaton*, para visitar os mosteiros vizinhos.[3]
Em seu centro, estava a milagrosa imagem cujo nome, *Axion estin*, faz alusão ao *Magnificat*: "Verdadeiramente, *é meritório* louvar teu nome". A lenda data-a da época do iconoclasma e conta como ela sangrou após ser ferida por um soldado imperial. A Madonna realizadora de milagres normalmente repousava "no assento de pedra do abade sob um baldaquim, desfrutando da veneração apropriada a príncipes. Nas festividades do milênio de Monte Atos, ela foi recebida em Atenas como a soberana reinante em meio ao repicar de todos os sinos da cidade".[4] O Menino Jesus porta uma fita inscrita com o texto de Lucas 4:18: "O Espírito do Senhor está sobre mim... Ele enviou-me para curar os desesperançados, pregar a libertação para os prisioneiros e recuperar a visão dos cegos." Estas palavras agora referem-se ao painel do ícone e identificam suas obras milagrosas.

Na segunda-feira da Páscoa, os monges acompanhavam a Virgem aos conventos vizinhos. O ícone era transportado debaixo de um dossel, um sinal de soberania desde antes do cristianismo. Aqui, a veneração da Virgem tinha adquirido formas extremamente materiais. Outras imagens milagrosas da Virgem também eram levadas na procissão, igualmente como padroeiras dos mosteiros. Embora todos os ícones representassem a mesma pessoa, é correto falar em "padroeiras" no plural, pois eles próprios tinham assumido qualidades pessoais, uma vez que o limite entre a imagem e a pessoa era indefinido. As imagens, como os objetos de culto da Antiguidade pagã, eram enfeitadas com guirlandas, coroadas ou até vestidas como pessoas reais. O revestimento em ouro entra na mesma categoria. Os murais 12 dos sécs. XIII e XIV, ilustrando o hino mariano *Akathistos* ou mostrando as procissões fúnebres de reis, deixam claro que as práticas de culto na forma de procissões transportando imagens mudaram pouco no decorrer de séculos.[5] 111, 112

A imagem da Virgem no Monte Atos representa a categoria de imagens não litúrgicas, as quais continuaram a existir em Bizâncio ao lado das imagens litúrgicas. No séc. XII, o regulamento do mosteiro do Pantocrator, em Constantinopla, listava todas as imagens diante das quais lamparinas eram acesas durante a liturgia.[6] Esse repertório de imagens era completo. É, portanto, surpreendente ler que, nos aniversários da família governante, um ícone famoso da Virgem era levado da igreja de Hodegon para ficar perto dos túmulos dos doadores. Havia imagens suficientes de Maria no mosteiro, por que então era necessário levar mais uma de outro lugar? Milagres maiores eram esperados dela? A resposta a essas perguntas é encontrada na reputação da imagem milagrosa conhecida como *Hodegetria* (cap. 4e).

A existência de imagens privilegiadas levando os nomes das igrejas nas quais residiam reflete-se em um ícone do séc. XI, mostrando várias figuras individuais na parte superior.[7] 13 A Virgem aparece cinco vezes: uma vez entronizada no centro com o doador a seus pés e quatro vezes em meio-corpo nas laterais. Essa curiosa multiplicação da mesma pessoa é explicada pelas inscrições. Elas não apenas referem-se à Maria, mas associam-na ao nome de uma igreja: o ícone do Blachernae e o ícone da igreja de Hodegon à esquerda e, à direita, o ícone do Hagia Soros (Sagrado Relicário), o santuário na Chalcoprateia e da pouco conhecida *Cheimeutissa*. As figuras recebiam os nomes de igrejas famosas da Virgem nas quais os ícones originais eram mantidos. O doador desse painel assegura-se de seu apoio coletivo ao reuni-los em torno dele. Até a mudança da escala indica uma coleção de quadros individuais, ícones dentro de um ícone. No caso do ícone de Blachernae, o artista cometeu um erro, o que não surpreende com esse excesso de figuras. Até a figura central reproduz um tipo específico. Sua postura frontal e a maneira de apresentar o Menino Jesus remonta ao chamado *Nikopoia* ou Aquele que leva à Vitória. A maneira da representação atesta a existência de ícones rivais que perpetuaram, até certo ponto, a função das velhas imagens dos templos.

a. Imagens Não Pintadas do Cristo e as Relíquias de Contato

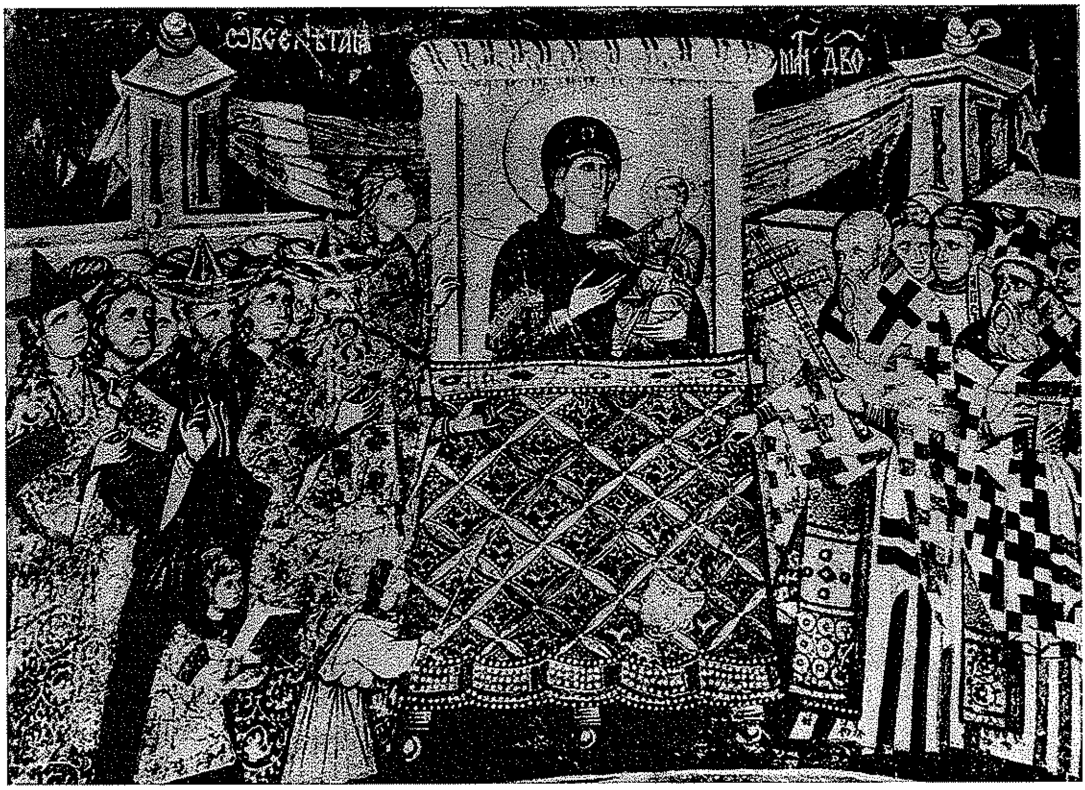
Do ponto de vista de suas origens, é possível distinguir dois tipos de imagens de culto que foram publicamente veneradas pela cristandade. Um tipo, inicialmente incluindo somente as imagens de Cristo e uma impressão em tecido de Sto. Estêvão, na África setentrional, faz parte das "não pintadas" sendo, portanto, imagens especialmente autênticas que eram ou de origem celestial ou produzidas por impressão mecânica durante a vida do modelo. Por isso, o termo *a-cheiro-poiēton* ("não feito à mão") entrou em uso, em latim, *non manufactum* e em russo, *ne-ruko-tvorenii*.[8] Como se pode imaginar, o termo justifica as imagens de culto cristão como opostas aos artefatos humanos que serviam como ídolos em cultos não-cristãos. Também tenta associar a nova espécie àquelas que realizavam prodígios dos cultos pré-cristãos. Além das imagens no sentido estrito, itens não feitos à mão incluíam, por exemplo, os vestígios que o corpo de Cristo deixou na pilastra onde ele foi açoitado. Suas medidas foram tomadas e transformadas em amuletos que os fiéis costumavam usar em volta do pescoço.

O segundo tipo de imagem de culto, que parece incluir apenas ícones da Virgem, também remonta à época apostólica, mas se acredita que seja obra de um pintor. Mas esse não era um pintor comum, sendo nada menos que a pessoa de São Lucas, o Evangelista,
14 para quem se acreditava que Maria teria posado para um retrato durante sua vida.[9] Aqui, a autenticidade não era menos garantida, ainda que por meios diferentes. Lucas, de quem se sabe ter sido médico, capacitou-se como pintor da Mãe e do Menino Jesus por meio da descrição exata da infância de Jesus em seu Evangelho. Reconhecidamente, essa origem natural e até o olho autêntico do pintor sagrado foram logo considerados insuficientes, de modo que a própria Virgem se encarregou de terminar a pintura ou ocorreu um milagre do Espírito Santo para conferir ainda maior autenticidade ao retrato. Nem todas as imagens da Virgem eram atribuídas a São Lucas; posteriormente, sua lenda foi posta em dúvida pela lenda do pintor que os três Reis Magos nomearam para pintar uma imagem do Menino Jesus e sua Mãe, uma versão que ganhou crédito em termos da idade do Menino nos ícones de Maria. O retrato posado encomendado pelos Reis Magos, que João de Euboca descreve no sermão, é ilustrado como um episódio em miniaturas do séc. XI.[10] Mas a lenda de São Lucas permaneceu como um importante argumento para sustentar a reivindicação de o ícone ser um retrato histórico. Ao mesmo tempo, isso tirou o ícone da esfera da polêmica ao torná-lo dependente da vontade do modelo ou até mesmo do céu.

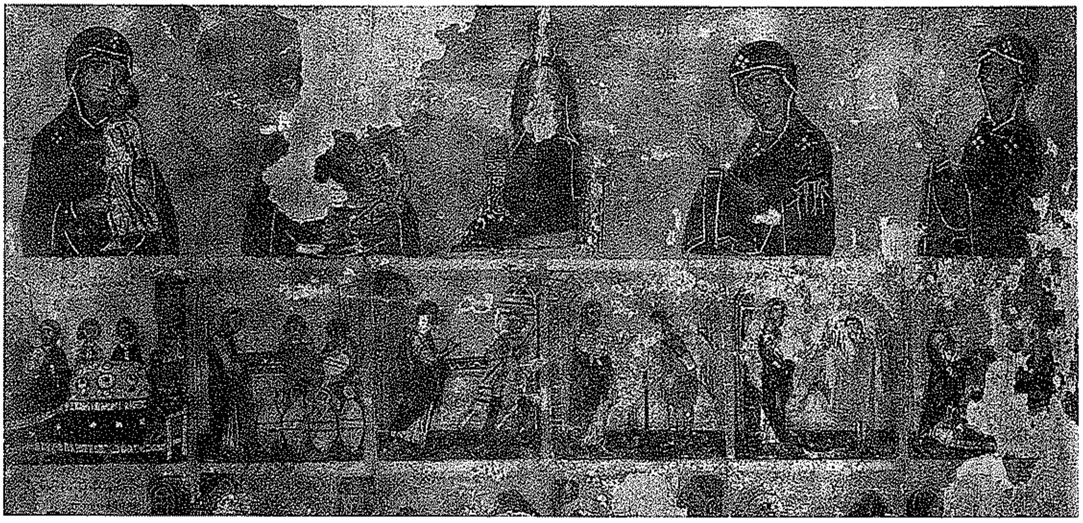
Exatamente a mesma coisa acontece por meio da imagem não pintada, a que veio a existir por intermédio de um milagre divino ou por contato direto com o corpo que ela reproduz. A impressão visual, desse modo, também se torna uma relíquia do contato físico. Além disso, a reprodução mecânica continuaria pela multiplicação dessas imagens da mesma maneira como elas foram produzidas da primeira vez. Agora não era o corpo original, mas uma impressão autêntica dele que se propagava. O contato entre imagem e imagem, como o contato original entre o corpo e a imagem, tornava-se uma prova retroativa da origem da primeira imagem. Isso também transferia poder milagroso à cópia, como acontecia com as relíquias que continuavam a realizar milagres por meio das substâncias que tinham entrado em contato com elas. Quando a imagem milagrosa duplicava-se espontaneamente, ela atuava como seu original: o desejo de Cristo de criar uma imagem de si mesmo era passado adiante para a imagem quando ela fazia uma cópia de si mesma.

A analogia com a fotografia de hoje em dia parece apropriada. Era dada prioridade não à arte em si ou à invenção do artista, mas ao máximo de verossimilhança. Essa atitude

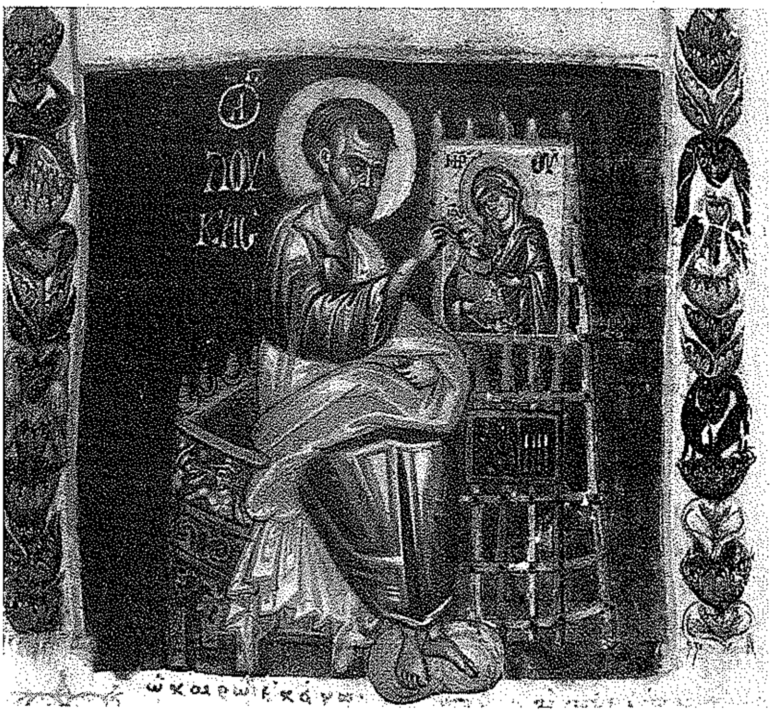
11. Monte Atos, procissão do ícone, por volta de 1900



12. Mosteiro Markov; procissão do ícone (*Akathistos*), conforme representado em um afresco sérvio, séc. XIV



13. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone de múltiplos painéis com tipos de Madonna, séc. XI



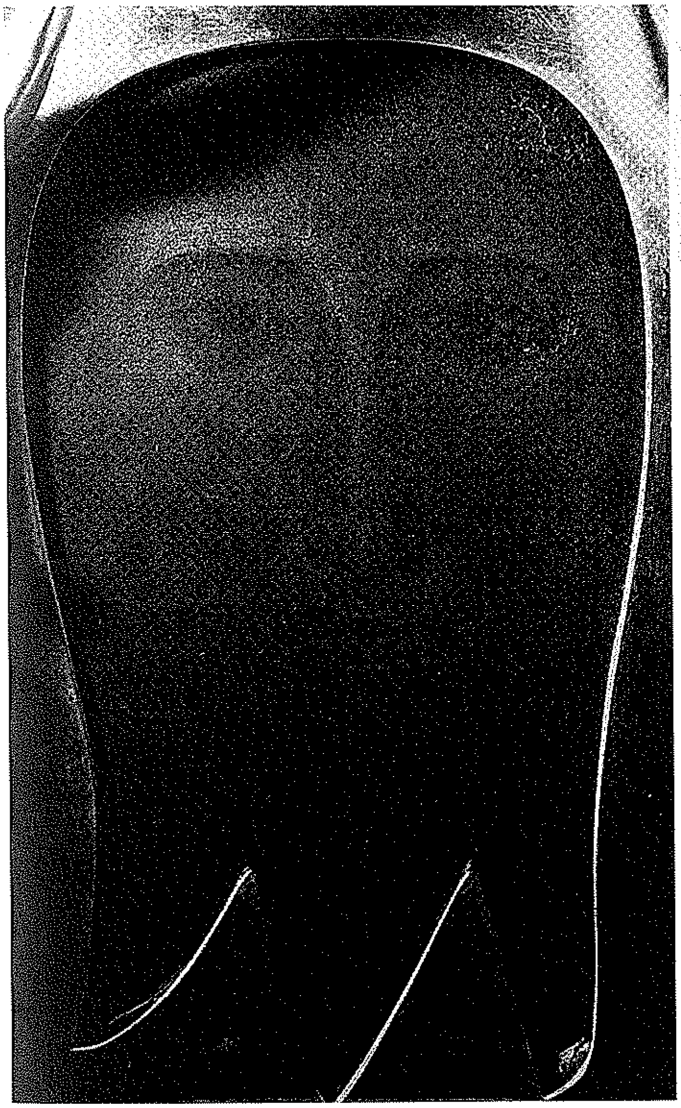
14. Sinai; cod. *graecus* 233, fol. 87v; miniatura de Lucas, pintor do ícone, séc. XIII

nos leva ao âmago do uso inicial das imagens. O contemplador estava em contato com a
presença real, na imagem, e com seu poder de cura. Isto, entretanto, só podia ser garantido
pela correspondência exata entre a aparência e o original, sendo indesejada a intervenção do
artista. Os exemplos mais antigos dessas imagens privilegiadas foram comprovados datarem
do séc. VI. Na dianteira, está o sagrado *Mandilion*, um tecido trazendo o retrato de Cristo,
15 que salvou a cidade síria de Edessa dos persas. Na Idade Média, ele foi mantido como paládio
16 imperial em Constantinopla. A Verônica, ou *vera icona*, em São Pedro, em Roma, derivada de
uma lenda semelhante desalojou, posteriormente, o *Mandilion* de sua posição (cap. 11).

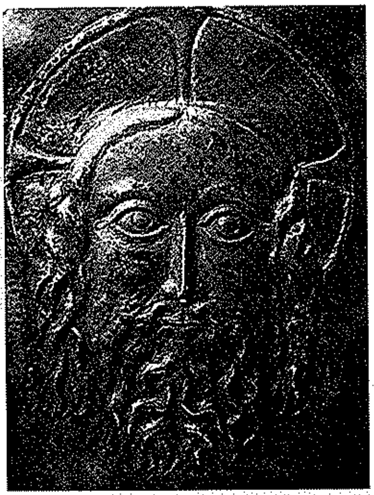
No começo desse período, uma imagem milagrosa diferente de Cristo era venerada em Constantinopla. As lendas cercando sua origem exemplificam as do gênero todo. Em seu famoso livro *Christusbilder* (Imagens de Cristo), Ernst von Dobschütz descreve isso minuciosamente.[11] A lenda mais antiga conta sobre uma mulher pagã que se recusava a acreditar em Cristo porque ela não podia vê-lo. Ela vivia em uma aldeia na Ásia Menor, cujo nome é transmitido de geração em geração como Kamuliana. Um dia, ela encontrou uma imagem de Cristo impressa em um pano de linho no poço do jardim, a qual ela reconheceu imediatamente. Seu poder celestial foi testemunhado, primeiro, pelo fato de que, quando retirado da água, ele estava seco e, segundo, porque, quando escondido no vestido da mulher, ele imediatamente deixou uma cópia exata dele mesmo no vestido. Foram construídas igrejas nos dois lugares para as duas imagens e, logo depois do ano de 560, uma delas foi levada em procissão pelo país para arrecadar dinheiro para a construção de uma nova igreja. Todos queriam ver a imagem e até pagavam para conseguir fazer isso. Anteriormente, a procissão cerimonial de uma imagem era reservada à efígie do imperador, que servia para representá-lo nas províncias (cap. 6). Esses rituais eram agora usurpados pela primeira vez por uma imagem religiosa.

Em 574, a imagem foi levada para a capital imperial. Lá, ela logo se tornou um dos "defensores sobrenaturais de Constantinopla"[12] e foi usada como paládio imperial nas guerras contra os persas do séc. VII. Já em 586, ela estava entre os acessórios do quartel-general campal na batalha do Rio Arzamon, na Mesopotâmia. Em 622, ela acompanhou o exército na guerra persa de Heráclio, que foi combatida como uma guerra santa. Nessa ocasião, o ícone foi celebrado pelo poeta Jorge, o Pisidiano.[13]

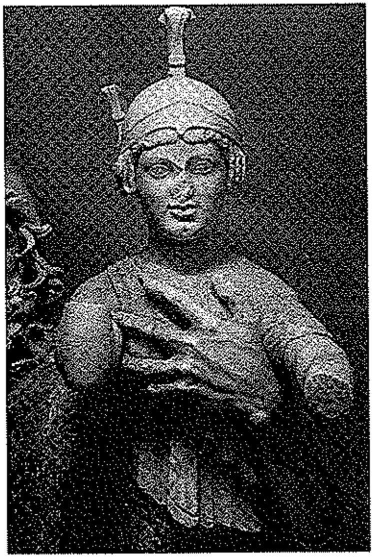
O imperador, diz Jorge, levou consigo para a guerra a "divina (...) figura", a "imagem não pintada, não reproduzida pelas mãos [humanas]" Exatamente como o Criador do universo nasceu do ventre de uma mulher sem a semente do homem, no ícone, ele criou a "figura pintada por Deus" (*theographos typos*). A criação de um homem sem a concepção humana e a produção de uma imagem sem a intervenção do pintor são colocadas em paralelo. A imagem é um tipo de prova visível do dogma central da encarnação de Deus como homem, que é repetido ao Deus tornar-se uma imagem no material terreno do tecido impresso. Em uma miniatura do séc. XI, os retratos de Cristo se postam como vivos, "tábuas espirituais",



15. Roma, Vaticano, Capella Sta. Matilda; *Mandilion de São Silvestre em Capite*, séc. VI



16. Roma, Latrão; ícone de *Sancta Sanctorum*; a Verônica (detalhe)



17. *Sperlonga*, Villa de Tibério; recuperação do paládio, séc. I d.C.

para usar a linguagem da teologia, em frente às tábuas da lei de Moisés; os ícones agora são vistos como as tábuas do Novo Testamento.[14] Iconoclastas, contudo, opuseram-se a essa formulação, argumentando que somente na transformação sacramental do pão em corpo de Cristo um produto humano (um feito à mão) torna-se um sobrenatural (um que não foi feito à mão).[15]

Dobschütz estudou a seqüência das imagens milagrosas cristãs e pagãs como um tópico da história religiosa de um modo que revelasse tanto suas conexões quanto as diferenças.[16] Na Antiguidade, as imagens de culto de origem celestial, como o ídolo de pedra da mãe dos deuses (aparentemente um meteorito) e as antigas figuras de madeira de Palas Atena, bem como a Ártemis, em Éfeso, eram chamadas de *diipeteis*, coisas lançadas por Zeus. A elocução própria de pessoas vivas era atribuída a elas, como o era a qualidade de ser invulnerável. Normalmente, elas não eram para ser vistas e puniam aqueles que realmente as vissem. No papel de paládio, elas exerciam o poder protetor sobre a cidade. A cidade que possuísse uma imagem milagrosa de sua protetora era inexpugnável. Tróia só podia ser conquistada por meio do roubo de seu paládio que, então, tornou-se uma força histórica disputada pelas
17 cidades gregas. Como foi Homero que descreveu Tróia, a imagem de culto de Palas Atena na cidade, mesmo não sendo mencionada por ele, ganhou a maior fama. Pensou-se ter sido ela levada para Roma e depois até para Constantinopla, onde supostamente Constantino a teria ocultado embaixo da coluna de pórfiro que sustentava sua estátua.[17] A crítica racionalista a essa lenda contrapôs-se no final da Antiguidade à filosofia neoplatônica de imagens, que fornecia a justificação teológica retroativa para a crença popular de devoção. Como as teorias de imagem dos cristãos, ela fez o melhor que pôde para equiparar a diferença entre imagens privilegiadas e comuns.

Quando Cícero descreve a imagem milagrosa de Ceres como "não criada por mãos humanas, mas caída do céu" (*non humana manu factum, sed de caelo lapsam*), ele parafraseia o conceito grego de *diipetēs*. Ele a contrapõe à obra humana, como também o fez o conceito cristão do *acheiropoiēton*.[18] Esta idéia está presente na literatura antiga, mesmo que o termo esteja ausente. O imperador Juliano, o Apóstata (361 - 63), por exemplo, em um discurso sobre a mãe dos deuses, adaptou livremente a narrativa de Livy da transferência de seu ídolo de pedra para Roma, em 204 a.C., e contestou a visão de que ela fosse uma "estátua sem vida" (*xoanon apsychon*). Ela provara, por meio de um milagre, que "não era uma obra humana, mas divina" e como tal possuía uma *dynamis* que a dotava de vida e alma.[19]

O termo grego para "não criado por mãos humanas" parece ter surgido no vernáculo judaico-cristão e se refere a qualquer coisa que não seja um objeto inanimado ou artefato, incluindo um ser humano.[20] Nos Atos dos Apóstolos, São Paulo faz objeções à imagem de Ártemis, em Éfeso, com base em que algo feito por mãos humanas não podia ser divino. Isso foi rebatido pelo argumento que Éfeso possuía uma imagem de origem celestial, uma *diopetēs* ou uma *Iovis proles*[21] – significando a escultura de madeira escura coberta de ouro que era lavada nos dias de festa e, como a senhora da cidade, descia até o mar, visitava a terra possuída pela cidade e presidia as representações do festival no teatro. A cada manhã, a cortina que a ocultava era afastada no ádito do templo, onde ficava a escultura.[22]

O conceito cristão de obra não criada por mãos humanas era uma reação tanto ao antigo tabu cristão sobre ídolos quanto à crítica posterior de que os cristãos estariam venerando as obras de seres humanos e acreditando em deuses de madeira em painéis pintados. O próprio Deus, eles agora alegavam, tinha em sua filantropia fornecido uma prova visível de sua encarnação na forma da imagem milagrosa e também tinha, desse modo, permitido a criação de imagens.[23] Por conseguinte, Evágrio, em sua história da Igreja, escrita por volta do ano 600, denomina o verdadeiro retrato de Cristo em Edessa (cap. 11a) "uma imagem criada por Deus [*theoteukton eikona*] que não é obra de mãos humanas".[24] 15

Segundo Dobschütz, as imagens de culto não pintadas eram uma continuação direta das imagens que os antigos acreditavam terem vindo do céu; o cristianismo apoderou-se dessa idéia quando o paganismo, embora uma força gasta, deixou para trás sua prática e uma teoria de imagens para a nova fé.[25] Os cultos cristãos desse tipo surgiram primeiro em regiões helenizadas, onde as imagens enviadas pelo céu eram especialmente veneradas: na Ásia Menor e na Síria. O que o mito mais antigo da imagem de Kamuliana – original por ser pintada em tela – tinha particularmente em comum com os mitos não-cristãos era a idéia que "não só a imagem, mas também o material era de origem sobrenatural". Assim a lenda aqui fornece provas substanciais de "que é realmente um caso de crenças antigas sendo transferidas para os conceitos cristãos".

Mas as imagens não pintadas como a de Kamuliana, diz Dobschütz, não foram as primeiras a atestar a imagem santa como distinta dos artefatos comuns. "Na veneração do retrato milagroso", o cristianismo acrescentou "um novo elemento de importância decisiva. Foi a religião da revelação histórica", uma revelação envolvendo uma personalidade histórica. Assim, "um argumento duplo" introduziu a crença cristã nas imagens: "a origem milagrosa por meio de contato com a pessoa representada e simultaneamente a origem durante a vida da pessoa" . A idéia da impressão foi o meio de estabelecer um vínculo com o modelo original. Em polêmicas subseqüentes, as imagens milagrosas foram usadas "quase que exclusivamente para provar a idade". Visto que elas eram "sinônimo do que era antigo e apostólico", elas também podiam ser colocadas "no mesmo patamar das imagens pintadas por Lucas, o evangelista".

As imagens milagrosas eram, assim, documentos em um duplo sentido. Elas provavam a existência histórica da pessoa que tinha deixado a impressão corporal enquanto ainda vivia, bem como demonstravam a presença extratemporal daquela pessoa, já que as imagens continuavam a produzir milagres. A idade da imagem e seus poderes milagrosos eram duas qualidades diferentes, mas se complementavam mutuamente. Muitas vezes, não eram as imagens completas que eram veneradas, mas impressões corporais deixadas atrás de colunas (o pilar do açoitamento) e muros onde Cristo ou Maria se apoiaram. Suas impressões, que podiam ser tocadas, significavam que eles estiveram fisicamente presentes, mesmo que eles não tenham deixado corpos em túmulos. Na Terra Santa, essas impressões, pelas quais o cristianismo constantemente reafirmou a realidade histórica de seu próprio começo, deram origem a cultos locais e centros de peregrinação. Isso também é verdadeiro da imagem da Virgem de Lida (Dióspolis). Segundo a lenda, os apóstolos construíram lá uma igreja em honra a Maria e ela deixou uma impressão de seu corpo na coluna ao apoiar-se nela durante a consagração da igreja.[26]

Essas impressões são mais como relíquias e diferentes do gênero das imagens de culto não pintadas representadas pelo retrato de Kamuliana. Essa imagem foi levada em procissão pela terra como a efígie oficial do imperador e foi cercada por muitas das mesmas lendas que as imagens mais antigas dos deuses. Seu correspondente, o verdadeiro retrato em Edessa, estava atraindo atenção por volta da mesma época (sendo considerado um presente pessoal de Cristo) e curara o rei Abgar exatamente como se fosse o próprio Cristo (cap. 11).

b. Imagens da Virgem por São Lucas e o Conceito de Retrato

As origens da lenda de que São Lucas foi um artista ainda estão envoltas em incerteza.[27] As provas fornecidas por um documento do séc. VI, no qual isso parece ser mencionado, dão margem a dúvidas. A história da Igreja compilada por Teodoro Lector pode ser confiável em seu relato das três igrejas da Virgem fundadas pela imperatriz Pulquéria (por volta de 450). Mas a declaração de que Pulquéria teria recebido uma imagem da Virgem por São Lucas de sua cunhada Eudócia, em Jerusalém, é provável que tenha sido acrescentada posteriormente.[28] Duas das três igrejas de Pulquéria, na época, possuíam famosas relíquias de peças de roupas. A terceira, na qual o ícone *Hodegetria* foi depois venerado, talvez tenha iniciado a lenda do ícone pintado por São Lucas, que igualmente serviria como uma relíquia. Afinal, a lenda alega que essa imagem também veio de Jerusalém do mesmo modo que o manto e a faixa de Maria.

Pelo fim do séc. VI, imagens da Virgem não eram mais tão raras. Painéis que sobreviveram
21 em Roma e Kiev parecem datar desse tempo, se não forem mais antigos ainda (cap. 7). Mas não sabemos a qual deles a lenda de São Lucas estava ligada ou quando o vínculo foi criado. No início do séc. VIII, a lenda era tão conhecida que proeminentes teólogos gregos consultaram iconoclastas sobre uma imagem em Roma que São Lucas pintara.[29] Os três Patriarcas Orientais fizeram o mesmo, em 836, quando, em uma carta ao imperador Teófilo, incluíram cinco ícones da Virgem entre 12 imagens milagrosas.[30] Somente mais tarde se diz existirem imagens pelas mãos de São Lucas em Constantinopla, mas um exemplar mais antigo talvez tenha sido perdido no tumulto da controvérsia iconoclástica. A lenda da imagem não pintada e outras lendas de culto parecem ter distinguido ícones particulares da Virgem antes do surgimento da lenda de São Lucas.[31]

Esta se concentrava inteiramente no conceito de retrato autêntico. O conceito era justificável, uma vez que a maioria dos primeiros ícones era reconhecida como retrato. Mas a origem do verdadeiro retrato está nos retratos dos mortos e conservou essa função também no culto aos santos (cap. 5). Neste caso, o mais importante era o próprio túmulo, sendo o retrato sempre secundário. Mas o túmulo vazio de Maria, como vimos, não oferecia oportunidade para o retrato de uma santa morta. A imagem de uma mãe e seu filho, do mesmo modo, não poderia servir a tal função se seu conteúdo biográfico fosse levado a sério. Além disso, o esquema de mãe e filho recordava, mais exatamente, imagens de divindades maternais, mas era tão alheio aos retratos propriamente ditos que foi necessário uma lenda para acentuar a qualidade do retrato que, em sua origem, o esquema não possuía. A lenda inventou uma origem apostólica ao transformar um aluno do apóstolo no pintor do retrato, conferindo assim o status de retrato a uma fórmula de imagem não conhecida deste. Se alguém entender a lenda literalmente, poderá se perguntar como São Lucas pode ter retratado o Menino Jesus, que era uma criança antes mesmo de Lucas nascer. Talvez essa inconsistência explique porque a lenda só ganhou aceitação posteriormente. Mas ao mesmo tempo, alguém poderia citar o Evangelho de São Lucas, o qual dá bastante ênfase à infância de Jesus.

A lenda de São Lucas indica claramente a existência de um quadro que ela comenta posteriormente. O ícone da Virgem realmente teve origem como uma convincente referência ao Menino Jesus. Na apresentação de uma imagem visual de Deus tornando-se humano, não havia alternativa a não ser mostrá-lo como uma criança e colocá-lo nos braços de sua mãe humana. Não existe uma imagem anterior da Virgem sem o Menino Jesus. O papel de mãe foi determinado ainda antes que ele fosse preenchido por qualquer pessoa definida. As imagens "não pintadas" de Cristo também mostravam o "ser humano-divino", como ele era chamado na época,[32] mas a imagem da Virgem destacava a infância dele, ou seja, a representação da natureza humana de Cristo. Por conseguinte, resulta que todas as imagens da Virgem, por definição, incluíam uma imagem de Deus. Em 626, o patriarca Sérgio apresentou nos muros de Constantinopla "os ícones santos da Mãe de Deus, nos quais o Redentor é mostrado como uma criança, levado nos braços de sua mãe".[33]

Para a imagem da Criança divina, um retrato destinado ao túmulo estava totalmente fora de cogitação. Não poderia haver um retrato pelo motivo exclusivo de que somente uma pessoa que morresse ainda criança seria retratada como criança. Mais exatamente, a criança pertencia à tradição pictórica da Criança divina. Basta a lembrança do menino Hórus no seio de Isis.[34] A tensão entre dois conceitos pictóricos completamente opostos não pode ser 7
eliminada da imagem da Virgem. A imagem parece repetir a aparição divina da criança celestial e, contudo, ela é dependente das circunstâncias humanas de ele ter sido criado em carne e osso. Por isso as variantes da antiga imagem da Virgem enfatizavam, algumas vezes, o aspecto divino e, em outras, o aspecto humano do mesmíssimo Jesus. Como uma figura entronizada e enaltecida, a Mãe de Deus se parece com a imperatriz-mãe que apresenta o novo soberano. Quando ela segura um escudo levando a imagem dele, em vez da própria Criança (cap. 6d),

ela se parece com Niké/Vitoria exibindo o retrato imperial. Se a Criança nessa "imagem dentro da imagem" estiver entronizada acima do arco-íris em um céu azul, então o duplo tema será condensado em um conceito surpreendentemente concreto: isto é, a mãe humana está apresentando o Deus celestial antes de ele assumir a forma humana em seu corpo.[35]

Se esse era o espectro das primeiras imagens da Virgem, a lenda de São Lucas – se pudermos trazer seus últimos exemplos para prestar testemunho – foi associada primeiramente à representação de meio-corpo de Mãe e Menino Jesus, que mais lembrava o formato de um retrato, embora não o fosse. A lenda serviu para justificar uma imagem preexistente como documento e relíquia. Ao fazer isso, ela aproveitou a idéia latente na imagem e enfatizou a realidade da infância humana de Jesus ao alegar que a imagem era um retrato autêntico. De seu próprio modo, reivindicou o mesmo grau de autenticidade que as "verdadeiras semelhanças" de Cristo reivindicavam. Talvez, portanto, tenha se originado por volta do ano 600, quando as lendas sobre retratos não pintados de Cristo tinham acabado de serem estabelecidas e atendiam à necessidade de um equivalente em termos de imagem da Virgem. Quanto mais o culto da Virgem aumentava, mais a lenda enfatizava seu papel ativo. Assim, já no séc. IX, os três patriarcas afirmaram que Maria tinha autenticado e comprovado esse tipo de imagem.[36] Finalmente, as lendas sobre impressões não pintadas e sobre São Lucas como pintor vieram a ser valorizadas de forma semelhante com tal intensidade que foram sendo associadas com freqüência cada vez maior.

c. Relíquias e Imagens na Vida Privada e na Pública

Uma referência antiga às imagens milagrosas de Cristo é encontrada no ícone duplo
40 do séc. VI de São Sérgio e São Baco, em Kiev.[37] A imagem memorial dos dois santos representa-os *en buste* trajando uniformes de oficiais. A imagem do medalhão acima deles representa claramente Cristo e o representa como o *vera icona*, no formato das antigas imagens milagrosas. Enquanto a realidade dos santos era afirmada pela existência de seus túmulos, onde seus milagres ocorreram, a realidade histórica da vida terrena de Cristo era atestada pela presença de seu retrato autêntico, o qual realizava milagres como aqueles realizados, de outro modo, somente pelos restos mortais dos santos. Os milagres realizados pela imagem eram a continuação em essência daqueles operados pelo homem-Deus enquanto ele estava na terra.

Isso nos dá uma indicação do status inicial das imagens. Elas se tornavam equivalentes a relíquias. Embora Agostinho falasse de modo depreciador dos pagãos como adoradores de imagens e túmulos (*adoratores imaginum et sepulcrorum*), o culto de túmulos e imagens logo se tornou uma característica do cristianismo.[38] A fascinação ligada a um túmulo ou a relíquias corporais de um santo foi transferida para as imagens. Um elo entre um e outro foi fornecido pelas relíquias de contato, ou *brandea*, que adquiriam poderes milagrosos por meio do contato com restos mortais sagrados. Finalmente, surgiram imagens que se comportavam de modo exatamente igual às relíquias. A imagem, tanto em sua realidade física quanto como um testemunho para a autenticidade, herda as funções características da relíquia e se torna a portadora da presença extremamente real do santo.

Em torno do ano 600, Leôncio de Chipre defendeu os cristãos contra acusações de materialismo religioso que estavam sendo dirigidas contra as imagens e relíquias. Na cruz e nas imagens, ele argumentava, os cristãos não veneram a madeira ou pedra, ou mesmo o ouro ou as imagens, relíquias e ataúdes perecíveis em si.[39] Ele nós fornece aqui um catálogo virtual de objetos de culto e dos materiais dos quais eles eram feitos.

Os amuletos, ou *eulogia*, que os peregrinos traziam de volta dos lugares sagrados eram formas especiais de relíquias de imagem. Eles continham óleo de cura do túmulo de um santo ou uma réplica de um ícone realizador de milagres. No séc. VI, um amuleto do sírio Simeão, o Estilita, era usado pendurado em todas as portas das lojas de Roma.[40] Os elos entre imagem e relíquia são muitos. Eles mostram uma série de significados para o ícone, que era especialmente importante no Ocidente. A presença visual de uma imagem evocava a fascinação normalmente associada às relíquias (que não possuíam tal presença) e, por sua vez, extraía uma realidade acentuada delas.

Os amuletos eram receptáculos das relíquias de contato em cujos poderes de cura se acreditava. Em seu exterior, levavam a imagem do santo ou do lugar sagrado de onde vinha seu conteúdo. Geralmente, imagem e relíquia fundiam-se tanto que eram feitas imagens 57 do santo, cujo auxílio se buscava, de materiais comestíveis aptos a serem consumidos como remédio. Nesses casos, a imagem não tinha existência autônoma, mas era uma manifestação do santo, parecendo ser seu poder de cura transferido para ela. Não se pode pressupor que as pessoas tivessem a mesma confiança no poder transmitido pelas imagens que naquele transmitido pelo contato físico direto, mas geralmente um era quase indistinguível do outro – por exemplo, quando figuras de tamanho de bolso de santos produzidas em massa entravam em contato com os santos vivos ou com seus túmulos, ou com sua imagem de culto. Essas práticas confirmam que as imagens realmente representavam os próprios santos e também que as réplicas multiplicavam a imagem original.

Mas a relação entre relíquia e imagem não é adequadamente descrita pelos casos especiais. É possível demonstrar que as imagens de culto público e as imagens devocionais privadas assumiam cada vez mais as qualidades ou poderes dos santos e das relíquias, mas isso não explica por que isso aconteceu. A introdução de um culto geral de imagens no final do séc. VI é uma coisa e o uso de imagens como relíquias, que estamos discutindo aqui, é outra bem diferente.

Com maior freqüência, as mesmas alegações eram feitas para imagens que normalmente tinham sido produzidas para santos e seus túmulos: elas vertiam óleo de cura, realizavam milagres e castigavam aqueles que deixavam de respeitá-las.[41] No culto aos santos, havia sempre uma imagem original, aquela que residia no centro do culto, na igreja do cemitério.

Era o local de sepultamento que concedia à imagem seu poder. Conta-se que, em aparições
em sonho em torno de 600, Demétrio, o santo padroeiro de Tessalônica, disse às pessoas
para irem a sua igreja para serem curadas. Chegando lá, elas reconheceram o santo por sua
34 "imagem de templo", isto é, por sua semelhança com a forma com que tinha aparecido no
sonho.[42] O lugar da presença de um santo, onde seus favores especiais eram esperados, era
normalmente perto do túmulo, mas, no caso de Demétrio, era perto do ícone que residia em
uma câmara especial no interior da igreja (cap. 5c) e era visitado por aqueles que pediam sua
36 ajuda. A cidade também pediu ajuda na época turbulenta das invasões, em torno do ano 600.
O culto público ao padroeiro da cidade aumentou progressivamente depois, quando começaram a confiar mais nele do que no imperador e do que nas próprias defesas militares da cidade. O foco disso estava em uma imagem, cujo culto era indistinguível do culto a uma relíquia, mas que realmente estimulava mais a imaginação.

Em um estudo abrangente, Peter Brown lançou nova luz sobre as ligações entre os cultos de santos e os de ícones na vida pública e privada desse período. Ele chama atenção para Daniel Estilita (m. em 493) em Constantinopla, cujo corpo, preso a um painel vertical, foi venerado "como um ícone".[43] Como o "ícone vivo" de um homem que agradava a Deus e como um poderoso intercessor, o "homem santo", geralmente um eremita e realizador de milagres, possuía uma aura que era passada para seu ícone. Ele não era membro da hierarquia da Igreja, mas tinha seguidores pessoais na sociedade da cidade que recorriam a ele para conselhos e auxílio, mesmo enquanto ainda vivia. Os milagres eram esperados ainda mais no local de seu sepultamento como prova da continuação de sua presença. A presença corporal de um santo padroeiro agora no céu também podia ser sentida quando a pessoa estava diante de um ícone no qual as características do santo fossem preservadas para que ele pudesse ser reconhecido e percebido como realidade. Assim, o santo individual era tanto o objeto de devoção quanto o era o ícone, que recebia as preces dirigidas àquele. Diferentemente da relíquia, o ícone representava o santo mesmo durante o período de sua vida; mas como uma relíquia, preenchia a lacuna deixada pela morte do santo, mais ainda quando era um retrato de uma pessoa real.

Na vida da cidade, também, segundo Brown, o ícone se tornou "a expressão visível do vínculo invisível" que unia a cidade individual a seu santo padroeiro. O patriotismo local que revivia velhos cultos em épocas de insegurança geral encontrou um símbolo de união e proteção não na capital imperial, mas no culto aos santos locais, um culto que desenvolvia tendências centrifugadoras. Em seus templos, em seus túmulos e diante de seus ícones, aos quais as pessoas vinham para rezar, os santos urbanos garantiam que a população permanecesse leal à sua cidade cristã.

A proteção da comunidade era colocada nas mãos de uma autoridade celestial presente em sua relíquia ou sua imagem. Nas lendas de Demétrio, o santo se recusa a fugir da cidade que o venera, quando exortado a fazê-lo por mensageiros celestiais, e intervém vigorosamente no rumo dos eventos. A presença física do padroeiro torna a cidade tão inexpugnável quanto o paládio tornara Tróia no passado. Indícios da mesma idéia são encontrados duas gerações antes em Edessa, Síria (cap. 11). Quando os persas estavam prestes a invadir a cidade, em 544, encontraram inscrições em todos os portões com o texto de uma carta de Cristo prometendo proteção pessoal à cidade; a carta era mantida como uma relíquia na cidade naquela época. Logo depois, a carta foi unida a uma imagem. Esse verdadeiro retrato, também, tinha sido recebido pessoalmente de Cristo. Era, portanto, também uma relíquia, mas de um tipo diferente, que iniciou uma nova valorização da imagem.

Por volta de 600, em uma terceira comunidade, Constantinopla, a presença de relíquias e imagens como fiadoras da proteção celestial é expressa de modo igualmente claro. A imagem não pintada de Cristo, a relíquia da Verdadeira Cruz e o manto da Virgem eram exibidos visivelmente nos muros, sozinhos ou juntos, como se fossem armas de defesa para evitar agressores, além de ícones da Virgem que também desempenhavam seu papel.[44] O manto de Maria, uma relíquia de contato no lugar das relíquias corporais não obteníveis, era guardado em um relicário de três partes, como tomamos conhecimento por meio de um sermão de 620. Este tipo de relicário veio a ser conhecido devido aos seis modelos sobreviventes do séc.VI, em Varna, que continham relíquias genuínas. Dentro de uma caixa de pedra, foi colocado um receptáculo de prata e, dentro deste, um receptáculo de ouro e ferro esmaltado.[45] O pregador menciona uma caixa de pedra, uma feita de "ouro e prata" e uma terceira, embora em ordem diferente.[46] Quando a caixa mais interna era aberta, "subia uma fragrância tão poderosa que tomava conta da igreja inteira" .

Esse é um padrão familiar das descrições de abertura de sepulturas sagradas. Mas o pregador acrescenta mais uma analogia do culto aos túmulos quando ele descreve a abertura do relicário como um crime. Aqueles que eram encarregados de proteger os tesouros na igreja de Blachernae contra os invasores "até ousavam pôr as mãos no relicário divino e trazer para a claridade aquilo que até então tinha estado oculto de todos os olhos". Isso é uma alusão ao paládio, a imagem celestial que protegia Tróia e seus sucessores, que era mantido invisível em sua câmara. Mais uma vez, vemos demonstrada a proximidade de relíquia e imagem, que incluía até a função pública de garantir segurança. A função atribuída, em Tróia, a uma imagem e, em Roma, a um escudo dos deuses que vieram do céu foi transferida para uma relíquia de contato representando a Mãe de Deus.

Heráclio, o imperador naquela época, atribuía a derrubada de seu predecessor, em 610, à ajuda do ícone de Maria que ele trouxera para Constantinopla e que iria desempenhar um papel nos eventos que se seguiriam.[47] Heráclio encontrou na capital o já existente culto a uma imagem não pintada de Cristo, que ele tomou para si. Quando ele partiu em uma campanha contra os persas, em 622, levou a imagem milagrosa consigo, tratando-a como um soberano em cujo nome ele esperava ser vitorioso, especialmente por seus inimigos serem descrentes.[48] Ele nomeou o patriarca governador de Constantinopla em sua ausência

e deixou para trás ícones da Virgem, que foram depois envolvidos na defesa contra o cerco dos ávaros, em 626. Das muralhas da cidade, o patriarca confrontou os invasores com "a imagem inspiradora de temor religioso do quadro não pintado", incapacitando-os com "o olhar fixo paralisante" do rosto.[49] Este relato parece referir-se a uma imagem de Cristo, mas a vitória é atribuída somente à Virgem. Ouvimos em um sermão contemporâneo, por exemplo, que o patriarca mostrara ícones da Virgem, dizendo que o ataque era "contra essas mesmíssimas imagens". Ele disse ao inimigo: "Uma mulher, a Mãe de Deus, irá de um só golpe subjugar sua temeridade e assumir o comando, pois ela é verdadeiramente a mãe daquele que afogou o faraó e seu exército inteiro no Mar Vermelho".[50] Como o manto da Virgem, portanto, os ícones se tornavam sinais e fiadores de proteção. Relíquias e imagens representavam a mesma pessoa, Maria, mãe e defensora (cap. 3b). Talvez nos ícones ela fosse mostrada segurando seu filho no alto em um escudo pintado, como vemos nos selos
63 da época. Essa configuração ajudaria a explicar a referência ao olhar paralisante do ícone.

Naquele tempo, o culto público de relíquias e imagens foi finalmente instalado. Ambas foram reconhecidas como defensoras sobrenaturais da cidade e do Império: elas representavam a autoridade do Estado em sua ausência, assumindo o comando supremo. Essa função protetora das imagens foi mais tarde exportada para os Estados vassalos, dos quais a Rússia oferece um exemplo claro. Um painel do séc. XV mostra o salvamento da cidade de Novgorod dos invasores de Susdal.[51] A redenção veio pelo milagroso ícone de Nossa Senhora do Sinal (*Znammeny*), que levava o Menino Jesus e o apresentava diante do inimigo exatamente como supomos que os ícones do séc. VII, em Constantinopla, fizeram. Quando a imagem apareceu nas muralhas da cidade, as flechas do inimigo nela ricochetearam. Guerreiros sagrados entraram na briga como aliados, aniquilando o inimigo.

d. Ícones Antigos na Roma Papal

A propaganda feita com imagens que alcançaram o primeiro ponto alto em Constantinopla, por volta de 600, logo se espalhou para o velho Império Romano ocidental também. De fato, ela até alcançou teólogos como Gregório de Tours, na Gália, que já sabia do manto da Virgem e começou a contar os milagres produzidos pelas imagens em sua terra natal.[52] Naquela época, Roma tinha se tornado uma província bizantina. Seus ícones mais famosos, uma imagem da Virgem atribuída a São Lucas e uma imagem não pintada de Cristo,[53] representam os dois tipos básicos da nova imagem milagrosa. Na época do iconoclasmo, Roma se tornou o refúgio das imagens milagrosas de Constantinopla, pelo menos nas mentes dos teólogos gregos, que não estavam dispostos a admitir que suas veneradas imagens tinham sido descartadas pelos iconoclastas. O patriarca Germano alegou que uma imagem da Virgem fugiu para Roma sem auxílio, cobrindo a distância em 24 horas, ficando de pé ereta sobre a água. Era uma réplica da imagem não pintada de Lida, e o próprio Germano a tinha enviado em seu caminho. Depois ela foi chamada Nossa Senhora de Roma (*Rhomaia*), e uma inscrição na imagem declarava o dia e a hora de sua partida, ao mesmo tempo em que uma oração anexada dizia: "Salve a ti mesma e a nós".[54]

O propósito dessas lendas é evidente. Elas postulam uma continuidade ininterrupta ao descrever tanto o salvamento de imagens nesse exílio romano quanto seu alegre retorno quando a crise terminou. Roma era um destino plausível para as imagens, pois o braço do Estado bizantino não era longo o bastante para obrigar o papa a destruí-las. Desse modo, sobreviviam na cidade antigas tradições que em Bizâncio foram deslocadas pelo iconoclasmo e pela rigorosa teologização das práticas de imagens.

A história inicial do culto da Virgem, em Roma, ainda é obscura, tanto que o Oriente parece ter prioridade no culto como resultado. As provas sobreviventes com relação a imagens em Roma, contudo, são tão antigas quanto as encontradas em Bizâncio. As imagens podem até datar de antes dos desenvolvimentos litúrgicos das celebrações muito difundidas das festas da Virgem, visto que elas eram produzidas como imagens de templo para algumas das mais antigas igrejas marianas. A situação com que nos confrontamos é, portanto, a seguinte: a partir da primeira metade do séc. V, existiam igrejas marianas em Roma nas quais se pode comprovar ter havido imagens de Maria antes do ano 600. Comparativamente, em Constantinopla, na mesma época, as mais famosas igrejas da Virgem exibiam relíquias de roupas que eram veneradas em edifícios circulares parecidos com mausoléus, lembrando túmulos sagrados (cap. 3d).

As relíquias corporais estavam fora de questão depois que a crença na assunção física da Virgem ao céu foi amplamente difundida. Por volta de 600, o imperador Maurício fez seus súditos jurarem a aceitação especificamente dessa crença quando ele estabeleceu 15 de agosto como a festa da Assunção.[55] Naquela época, a liturgia da Virgem alcançou seu primeiro auge. Logo após, também foram introduzidas em Roma as novas festas. Finalmente, o papa Sérgio (687-701) fez da procissão cerimonial (*letania*) entre Sto. Adriano no Fórum e Sta. Maria Maggiore um costume fixo dos festejos da Virgem, levando, assim, esse desenvolvimento litúrgico até o fim.[56] A liturgia romana em relação à Virgem acompanhava claramente bem de perto a prática oriental. Isso também se aplicaria ao culto de imagens? Afinal, os painéis sobreviventes em Roma realmente parecem ter tomado forma independentemente desse desenvolvimento litúrgico.

Uma prova desse caso é a reconsagração do Panteão como uma igreja da Virgem, ocasião em que também recebeu um ícone. O papa Bonifácio solicitara ao imperador que o deixasse ficar com o templo arruinado. Em 13 de maio de 609, ele consagrou o antigo santuário de todos os deuses como a igreja da Virgem "e de todos os mártires".[57] O motivo para dedicar a igreja a todos os santos parece óbvio, mas a colocação da Virgem à frente desse novo panteão é justificado com menos facilidade, especialmente por ela não ser um mártir e por existirem outras igrejas mais antigas da Virgem na cidade. Mas, exatamente naqueles anos, Roma estava adotando a liturgia oriental da Virgem, de forma que a dedicação a ela era bastante apropriada. A forma do edifício também se encaixa nesse contexto, uma vez que os primeiros locais do culto à Virgem, em Bizâncio, eram rotundas ou construções centralizadas com projetos básicos semelhantes aos do Panteão. Mas lá, devemos mencionar, o tipo de edifício era ligado ao culto de relíquias.

8 O Panteão contém um ícone de Maria preservado somente em condições bastante deterioradas (cap. 7b). É o único item da época da consagração da igreja sobre o qual não sabemos coisa alguma. O intercessor realizador de milagres com a mão dourada (cap. 3c) ficou também logo com a reputação de assegurador de asilo. Sob Estêvão III (768-72), um padre lombardo agarrou-se ao painel ao fugir da milícia papal.[58] A questão que devemos considerar é se o painel era um substituto de uma relíquia da roupa da Virgem, que a Igreja não possuía, ou se era um costume bizantino venerar "imagens da casa" em capelas de relíquias famosas. Não é de importância fundamental se o ícone foi pintado em Bizâncio, o que até peritos acham difícil determinar. Mas seria bom saber se a idéia de produzir imagens de casa veio de Bizâncio e, desse modo, ter sido importada por Roma.

Qualquer que seja a resposta, o que é claro é que o costume não era novo em Roma, naquela época. As igrejas mais antigas da Virgem, datando de muito antes, todas têm suas próprias imagens de templo, e é a datação desses exemplos sobreviventes que precisa fornecer a base para todas as outras considerações (cap. 7, b e c). Entre as mais famosas imagens de culto em Roma, na Idade Média, estava um par de ícones, um dos quais viera visitar o outro em seu templo de residência. Essa visita acentua a idéia de uma moradia local, no sentido de que as imagens adotavam um domicílio permanente em suas igrejas e assim podiam receber visitas. Além disso, os dois ícones em questão representavam, talvez desde
18 o princípio, os arquétipos da imagem não pintada, no caso de Cristo, e do retrato por São
21 Lucas, no caso da Virgem. Devemos agora abordá-los um pouco mais detalhadamente.

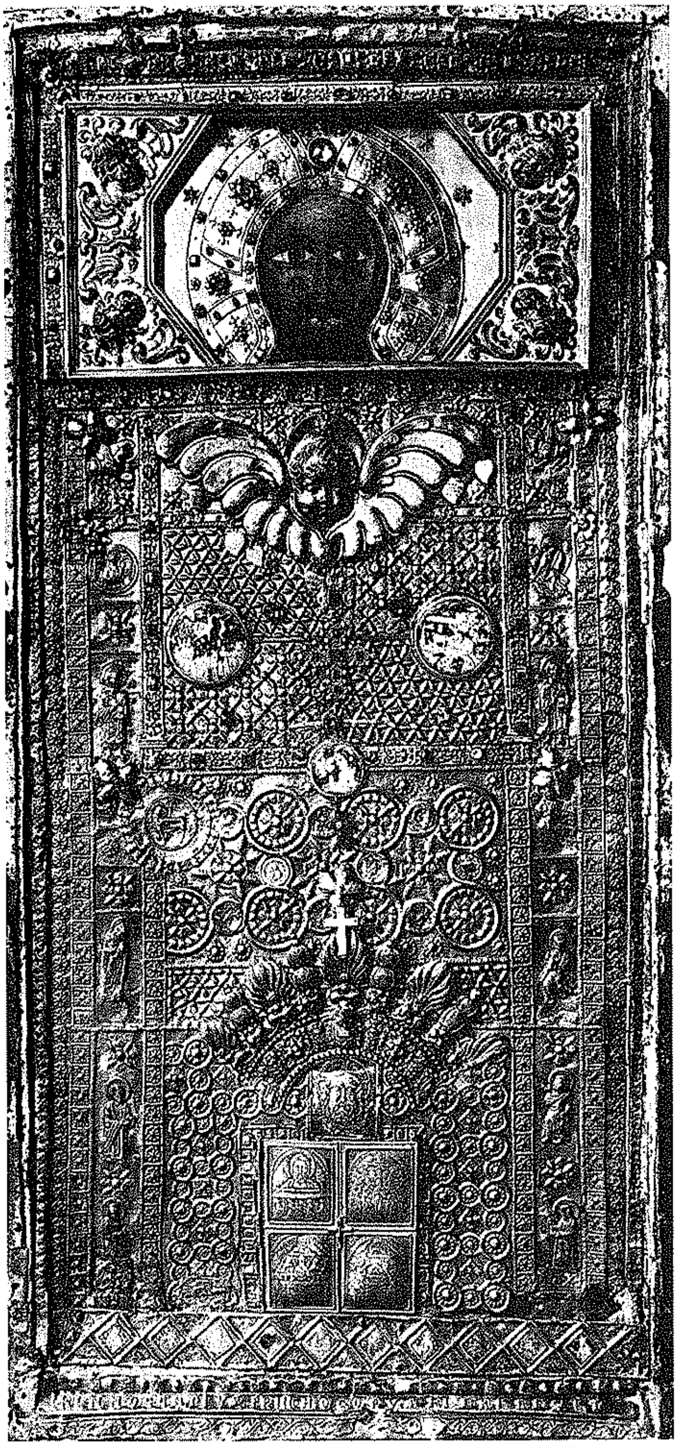
A imagem de Cristo residia no domicílio papal do Latrão e era exibida na capela pessoal do papa, na Sancta Sanctorum.[59] Antes da conclusão da capela, ela tinha sido propriedade da Basílica Lateranense que, na verdade, era dedicada ao Cristo Redentor. As primeiras informações que temos datam do séc. VIII (texto 4B). Mesmo nessa época, a imagem era levada em procissão, especificamente pela necessidade, então premente, de defender a cidade contra os lombardos. Nesse contexto, o Livro dos Papas refere-se a ela como uma *acheropsita*. Como uma corruptela de *acheiropoiēton*, a palavra também indica o conceito de imagem como uma originalmente desenvolvida no Oriente (seção a, acima). Também lá ela já tinha desempenhado um papel de paládio cristão, defendendo a cidade de seus inimigos.

Sobre essa imagem, as lendas medievais nos contam que os apóstolos tinham nomeado Lucas, "que, como grego, era um bom pintor", para pintar um retrato de Cristo, a fim de que pudessem pelo menos reter sua aparência após sua ascensão ao céu. Depois de ser iniciada, contudo, a pintura concluiu-se a si mesma, "não por meios humanos, mas por intervenção divina" (texto 4F). Essa versão, assim, sintetiza a lenda de São Lucas com a da imagem não pintada, criada divinamente. O autor acrescenta que Deus estipulou que a imagem tivesse como residência o palácio de seu representante na Terra.

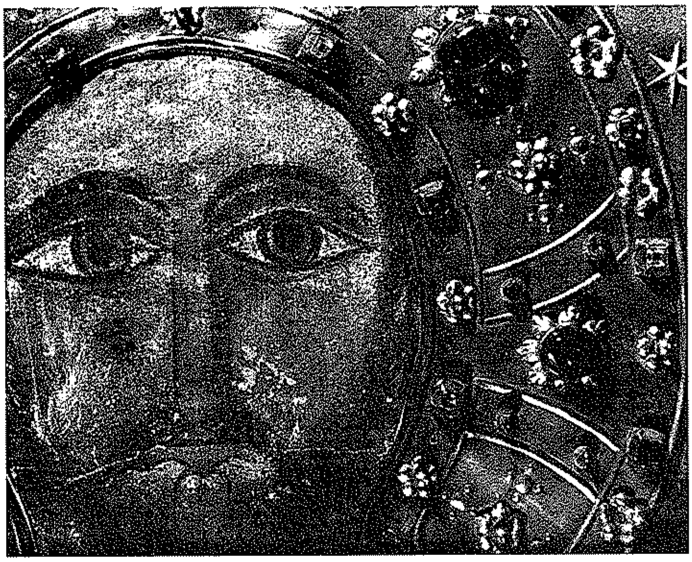
A pintura, na tela fixada em um painel de nogueira italiana com o formato de 142 cm x 18
58,5 cm, hoje está arruinada. Como um retrato de corpo inteiro de uma figura entronizada,
ela está fora do padrão dos primeiros ícones. Consultando as réplicas que dioceses encomendaram em Lácio, na Alta Idade Média, ainda podemos conceber uma idéia aproximada 192
de sua aparência original (texto 41 e cap. 15d). No início do séc. XX, Josef Wilpert teve
autorização para ver o original uma vez. Nosso conhecimento, assim, baseia-se no que ele
nos conta. Pelo séc. X, o *ycona*, como o Livro dos Papas o denomina também, já tinha sido 19
desfigurado pelas procissões noturnas e lavagens de culto a ponto de ficar irreconhecível. Naquela época, como uma inscrição revela, João X fez com que a protegessem em tecido de seda e que sua cabeça fosse repintada em uma nova tela. Sob Inocêncio III (1198-1216), o novo rosto, que passou a ser identificado com a imagem enviada do céu, foi deixado visível por meio de uma janela quando o papa doou um gabinete de prata para o ícone. Mantendo esse tratamento, o ícone foi daí em diante denominado um retrato em meio-corpo, o
interesse principal estando na fisionomia autêntica. 55

O novo gabinete de prata realça a Paixão de Cristo no programa de suas figuras. Uma cerimônia de domingo de Páscoa descrita por Cencio Camerario explica o propósito das portas dobráveis (as atuais são uma substituição posterior) na parte inferior da imagem, que ficava atrás do altar particular do papa.[60] Ele, nessa festa, beijava os pés de Cristo depois de abrir as portas, bradando três vezes: "O Senhor ressuscitou da sepultura!" Esse ritual reafirmava a realidade histórica da pessoa representada no painel e servia como uma homenagem prestada pelo representante terreno a seu soberano celestial. Isto era complementado por outro ritual durante as procissões noturnas de agosto no Fórum, quando os pés da figura eram lavados com água de manjericão, com as pequenas portas dobráveis sendo, novamente, abertas para isso (texto 4E).

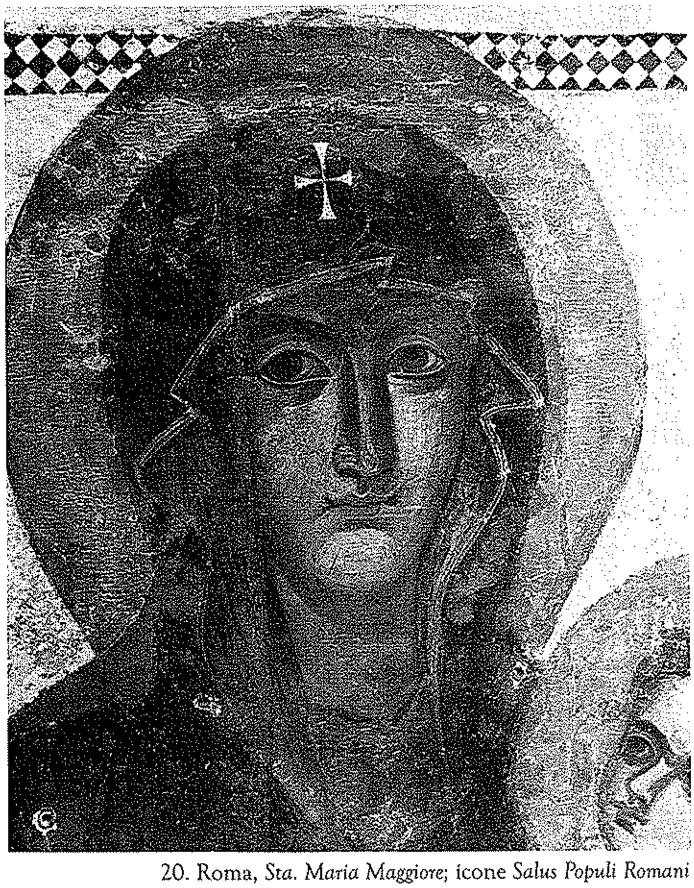
O gabinete de prata da antiga imagem era parte de um programa pelo qual Inocêncio III estava tentando dar novo esplendor ao Latrão. Ao mesmo tempo, o altar diante do ícone fora equipado com dispendiosas portas de bronze, mostrando o Príncipe dos Apóstolos dentro de um tondo e assinalando o altar como um relicário papal. Em São Pedro, Inocêncio foi incentivando o culto ao véu de Verônica (cap. 11C), de modo que remodelar a imagem da casa na capela papal foi apenas um ato de imparcialidade. Naquela época, contudo, uma outra imagem milagrosa estava também atraindo atenção no Latrão.[61] Era a imagem de meio-corpo de Cristo na abside, a qual se acreditava ter aparecido milagrosamente quando a Basílica foi consagrada. As lendas envolvendo essa imagem da Verdadeira Face (cf. cap. 6c) explica por que, como uma relíquia, ela foi "restaurada como o Semblante Santo incólume para seu velho lugar", quando a abside foi reconstruída por Nicolau IV (1288-92).



18. Roma, Latrão; ícone de Sancta Sanctorum,
ca. 600, relevo em prata, ca. 1200



19. Roma, Latrão; ícone de Sancta Sanctorum, ca. 900 (detalhe da fig. 18)



20. Roma, *Sta. Maria Maggiore*; ícone *Salus Populi Romani* (detalhe da fig. 21)

O ícone de Sancta Sanctorum, venerado como um antigo paládio já no séc. VIII, provavelmente data de cerca do ano 600. Sabe-se da existência, tanto em Constantinopla quanto em Edessa, naquela época, de imagens milagrosas não pintadas de Cristo que estavam ganhando a reputação de protetoras divinas de suas respectivas cidades (seção a acima e cap. 11a). O ícone romano, o terceiro do grupo, assim, encaixa-se em um contexto maior do tempo. O culto do verdadeiro rosto de Cristo também não era incomum em Roma nessa época. Indícios disso são os mosaicos em São Venâncio, no Latrão, e os afrescos que 79 um certo Gaudioso pintara na catacumba Ponciana.[62] Mas eles estão limitados a figuras de meio-corpo, como era comum para ícones naquela época. O ícone de corpo inteiro mostra Cristo entronizado, o que pode ter parecido apropriado para o local onde o trono do papa deveria encontrar-se, unindo, desse modo, os dois tronos.

Na festa mais importante do ano da Virgem, a imagem não pintada do Latrão ia a Sta. Maria Maggiore para encontrar uma imagem da Virgem de que se dizia ser um retrato genuí- 21 no pelas mãos de Lucas. Ela é tão antiga quanto o ícone de Cristo, se não mais antiga – pelo menos em seu estado original. Se ela não é citada em fontes documentais até alguns séculos depois, isso não causa surpresa, pois não era levada nas procissões. Desde 1613, ela tem sido conservada no sacrário do altar da Capela Paulina, construída especialmente para seu culto,[63] ostentando, a partir do séc. XIX, o título oficial de "Salvação do Povo Romano" (*Salus Populi Romani*). Desde o séc. XIII, ela tem "morado" em um tabernáculo de mármore construído pelo "Senado do povo romano", geralmente não em exibição pública, do lado oposto ao tabernáculo mais antigo que contém a relíquia do berço de Jesus.[64] Desse modo, o retrato autêntico da Mãe e o berço histórico de Belém, as mais veneradas relíquias na Basílica, invocam a lembrança um do outro. A primeira confraria leiga em Roma – posteriormente denominada *Gonfalone*, como sua bandeira, que levava uma imagem da Virgem – foi fundada diante do ícone.[65] Naquela época, recebeu o título de "Rainha do Céu" (*Regina Caeli*).[66] Após meados do séc. XII, um clérigo que ajudou a preparar a procissão de agosto relatou que na noite anterior à festa da Virgem, "a imagem da Virgem começou a agitar-se", evidentemente para preparar-se para o encontro com o ícone do Latrão.[67]

Nossas fontes não chegam a tempos mais remotos que esse. No séc. IV, há uma menção de uma "Capela do Berço", para a qual Gregório IV doou uma "imagem de ouro da Virgem com o Menino Jesus em seus braços".[68] Esta deve ter sido uma imagem de ex-voto, que não poderia competir com o privilégio do original de Lucas, mas que reforçava a idéia da maternidade no contexto da comemoração do Natal. Mesmo antes disso, a imagem por São Lucas não era o único ícone de Maria na Igreja. No séc. XVIII, inscrições gregas pintadas com os nomes dos anjos e de São Demétrio foram encontradas nas tábuas da relíquia do berço, o qual fora, evidentemente, feito de peças de ícones desmontados.[69]

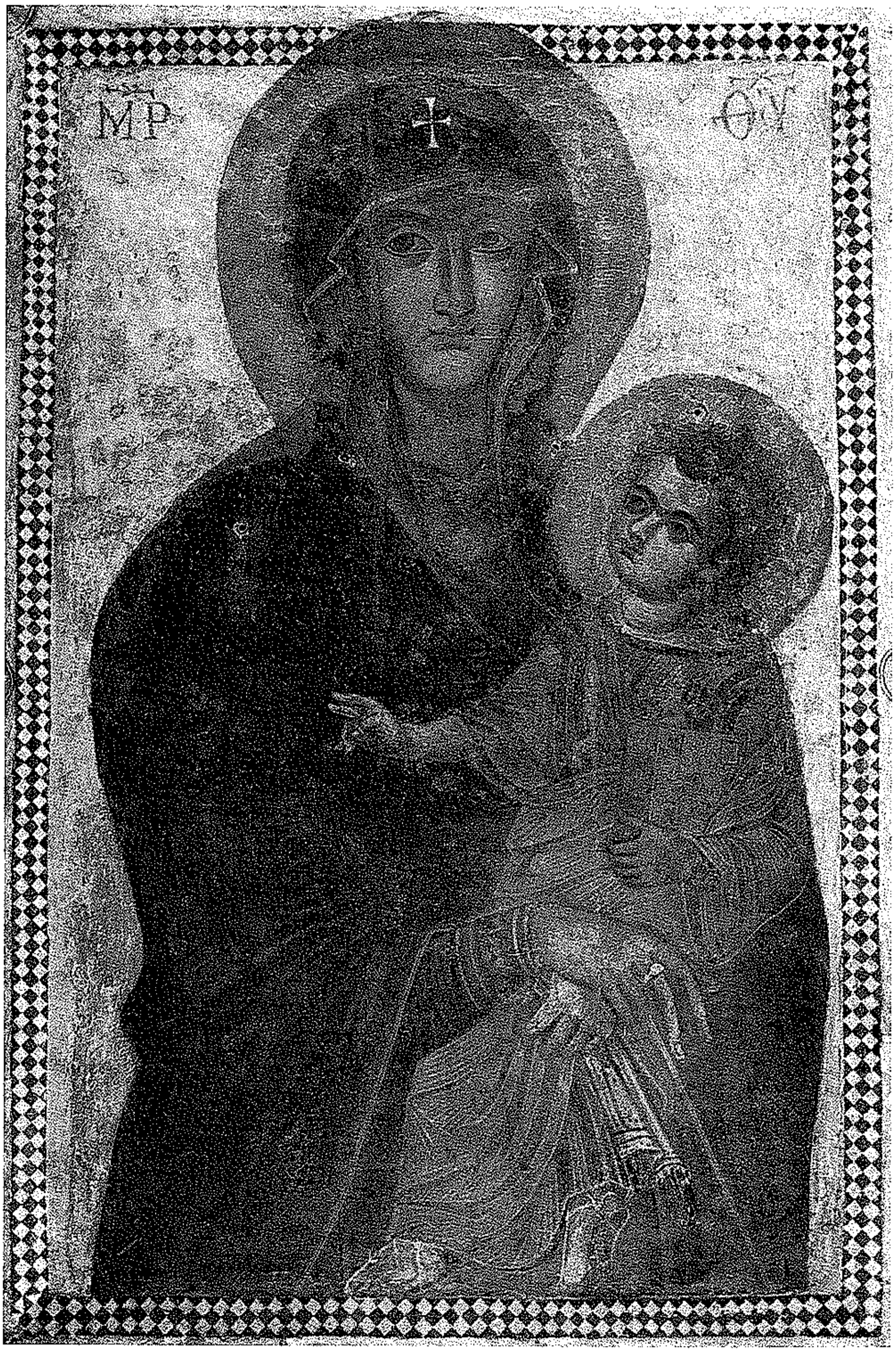
A fama do ícone atribuído a São Lucas pode ser reconstruída pelas antigas produções 194 de réplicas[70] e pelo papel que desempenhava no ritual da festa da Assunção da Virgem.

O *achiropiite* (imagem não pintada) e o ícone de Maria de São Lucas encontravam-se na festa da Assunção. Como na antiga apoteose, a mãe permanecia presente no retrato que ela deixara para trás na Terra após ter chegado ao céu. O painel de Cristo era levado até esse retrato, para o qual todos se voltavam em busca da intercessão materna, a fim de que ele pudesse receber os apelos. O ícone titular era obviamente ligado ao culto na igreja da Esquilina. Nessa igreja natalina, o nascimento terreno do Filho de Deus chamava a atenção para a maternidade sobrenatural da Virgem como a "Mãe de Deus", como ela era teologicamente conhecida desde a época em que a Basílica estava sendo construída (cap. 3d).

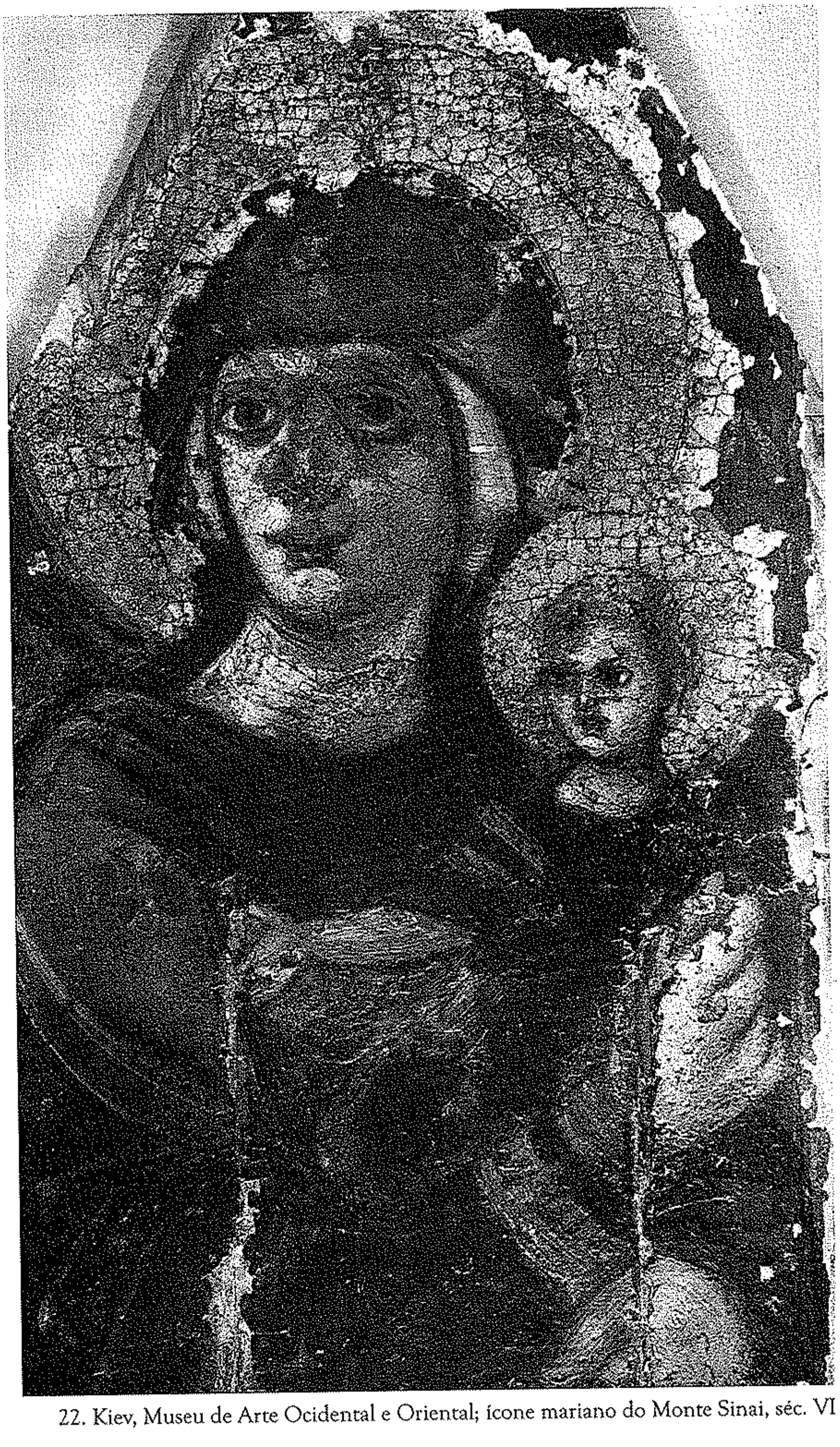
O ícone *Salus Populi Romani*, em madeira de cipreste (117 cm por 79 cm), expressa 20, 21
essas idéias por meio da pose da mulher como soberana, que olha do quadro, enquanto o Menino Jesus, virado para ela, parece confirmar seu status como Mãe de Deus. A pintura atual é uma montagem de várias camadas que são vistas simultaneamente, como em um palimpsesto. A imagem ainda precisa ser investigada tecnicamente e limpa,[71] portanto, a cronologia ainda é uma questão em aberto. A qualidade "pompeana" da primeira camada é visível na modelagem da mão do Menino, por exemplo. As áreas de estilizações lineares parecem remontar ao séc. VIII. O processo de "restauração" parece ter sido adotado em torno de 1100 e talvez tenha chegado ao fim no séc. XIII. Como nos mantos, em um ícone muito antigo de Elias no Monte Sinai, o traje do Menino consiste de roupagem representada vividamente em traços dourados, produzindo um efeito plano em ambos os casos. O manto azul da Virgem, enrolado sobre seu vestido púrpura, está gravemente alterado no contorno, como é visível nos ombros e pescoço. As auréolas vermelhas no alto se sobrepõem ao chanfro da orla levantada de forma desajeitada e, como a ornamentação da moldura, não pode fazer parte da imagem original.

Mas o conceito da imagem ainda é o original. Ele consiste da pose da Virgem, que é única entre todos os ícones e foi reproduzida com grande dificuldade nas réplicas do séc. XII por não apresentar um padrão medieval. A posição dobrada das mãos, que também segura o tecido do *mappa* do cônsul, está baseada na observação direta. Este mesmo motivo distingue um ícone do Monte Sinai em Kiev, datando do séc. V, que tem o mesmo contraposto 22
vívido quando os dois corpos de Mãe e Menino viram-se na direção um do outro.[72] Em comparação, a Mãe no ícone do Panteão já se subordina ligeiramente ao Menino por seu 8
gesto suplicante e a virada de sua cabeça, com a interação de seus corpos existindo apenas em um plano nivelado. Na imagem que estamos discutindo, a qualidade majestosa é transmitida pelo olhar fixo da figura, ostensivamente para o exterior, combinado com sua postura vertical. O conceito da imagem, na análise final, data da Antiguidade, não da Idade Média.

A procissão na noite anterior à festa da Assunção, em 15 de agosto, levava a imagem "não pintada" de Cristo do Latrão para encontrar o ícone da Virgem. Com a introdução das festas da Virgem, a Basílica se tornou uma "igreja da estação", na qual o papa celebrava a missa – assim como o patriarca de Constantinopla também o fazia ao mesmo tempo,



21. Roma, Sta. Maria Maggiore; ícone *Salus Populi Romani*, séc. VI (?)



22. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental; ícone mariano do Monte Sinai, séc. VI

saindo em procissão entre as igrejas marianas na cidade imperial.[73] Em Roma, o papa passava pela Via Sacra do Fórum Romano até a antiga casa do Senado e depois até a igreja da Virgem, com o acompanhamento de todo o povo. A cerimônia de agosto, que acabava durando a noite inteira, logo empalideceu os rituais realizados em todas as outras festas da Virgem. Ela sempre envolvia uma procissão de súplicas à Mãe dos Romanos e podia ser encenada em outros momentos, se houvesse necessidade disso (texto 4B). No séc. IX, a ajuda divina era invocada contra a peste durante a procissão e, por volta do ano 1000, a ocasião foi usada para fazer o povo romano reunido jurar lealdade ao imperador germânico (textos 4C e 4D).

Gradualmente, a rota da procissão aumentava para dar oportunidade aos vários grupos sociais de ficarem diante do ícone. Inicialmente, o prefeito da cidade e os representantes dos distritos urbanos tomavam parte (texto 4B). Depois, uma confraria assumiu funções especiais na procissão (texto 4G). A ordem de precedência das guildas, que refletia a hierarquia social, era uma fonte certa de conflitos que, às vezes, tinham de ser resolvidos pelo juiz (texto 4H). Durante o Renascimento, os rituais que davam uma estrutura oficial às exibições cívicas em Roma despertaram memórias da velha procissão triunfal romana (textos 4G e 4H). Em 1347, Cola di Rienzo tirou partido da procissão de agosto para fazer-se tribuno da Coroa em frente à Sta. Maria Maggiore.[74] Em 1566, a procissão foi banida, em parte porque não combinava mais com os ideais religiosos reinantes e a idéia de um papado universal. A procissão remonta à Antiguidade tardia, quando imagens evocavam a presença imediata de intercessores divinos e assim ganhavam mais prestígio do que as instituições terrenas da Igreja.

O papel dessas imagens na procissão de agosto não estava limitado a um encontro de dois ícones, mas envolvia uma visita de duas pessoas, Cristo e sua Mãe, que eram personificados nos ícones. O festival, na verdade, celebrava um evento envolvendo uma visita imaginária de Cristo ao leito de morte da Virgem. Registrada em Tivoli está a cerimônia da chamada Inchinata, que convoca dois ícones a curvarem-se diante um do outro no clímax da procissão (texto 4I).

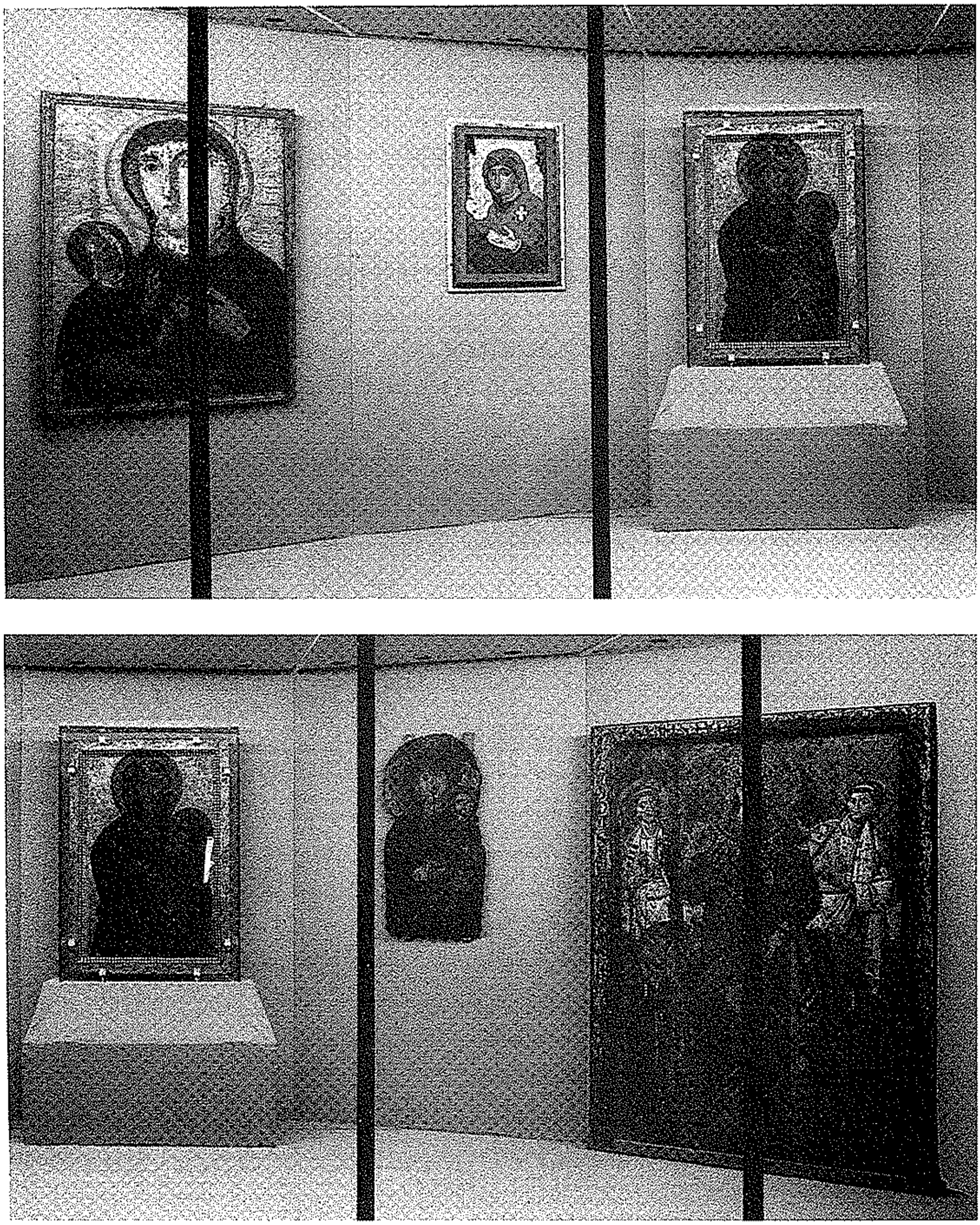
Conforme as fontes nos contam, a procissão também incluía paradas intermediárias onde outros ícones marianos eram visitados e, podemos supor, levados juntos com a procissão dali em diante. No séc. XII, havia uma pausa cerimonial em frente à S. Maria Nuova, no Fórum Romano, agora chamada Sta. Francesca Romana (texto 4E). Um ícone de Maria muito antigo era mantido lá, o qual teve suas partes originais, em tinta encáustica, limpas da extensa sobrepintura, em 1950.[75] Ele deve ter vindo de Sta. Maria Antiqua, cujo título e inventário foram transferidos para essa igreja no séc. IX. Já em 735, o papa tinha "coroado" a "antiga imagem" (*imago antiqua*) naquela igreja com um novo suporte em prata. No séc. XIII, uma inscrição em sua moldura declarava que a imagem viera para Roma de "Tróia, na Grécia", ou seja, da cidade que era o lugar de nascimento do progenitor de Roma e que tinha também abrigado o antigo paládio. Um relato mais detalhado desse outrora monumental ícone da Virgem, cuja cabeça sozinha media 53 cm, está mais adiante (cap. 7b).

Assim como Sta. Maria Nuova não era o único ponto de parada, também o ícone titular daquela igreja não era a única imagem da Virgem a tomar parte na procissão. É provável que a Madona de S. Sisto (ilus. V) fosse usada na procissão do séc. X em diante (cap. 15b). V
Por volta de 1100, foi o primeiro ícone de Maria em Roma a ser declarado explicitamente um retrato original pintado por São Lucas e, como tal, convidava à produção de várias réplicas. Grandes esperanças eram depositadas nele, visto que tinha intercedido contra o poder excessivo das instituições eclesiásticas. Possivelmente, o ícone fora uma importação inicial do Oriente que ficara em mãos particulares antes de pertencer a uma igreja romana. Um hino cantado durante a procissão em torno de 1000 d.C. insinua o envolvimento desse ícone neste ritual quando menciona a parada feita pelo ícone do Cristo em sua peanha semelhante a um trono (*solium*) e acrescenta que a Mãe de Deus se encontrava em um plinto semelhante (texto 4D).

O envolvimento do ícone de São Sisto é evidente pelas réplicas que eram usadas na 195
mesma procissão por toda a diocese do Lácio (cap. 15d). Depois, a réplica de Sta. Maria em Aracoeli (textos 4G e 32) também tomou parte na procissão. (Mediante os esforços dos franciscanos, essa réplica acabou adquirindo mais importância do que o ícone original de São Sisto.) Finalmente, temos as provas do mosaico da abside de Sta. Maria em Trasteve- 196
re, uma vez que ele adota o tipo do ícone de São Sisto para a Virgem coroada no céu, no contexto de sua assunção.[76]

Assim, nós ganhamos um *insight* inesperado sobre o modo no qual forma e função se inter-relacionavam nessas imagens. Por sua pose e gesto, o ícone de São Sisto também se qualificava especialmente bem para assumir um papel próprio na cerimônia de agosto. A virada lateral do quadro, junto com a pose intercedente de suas duas mãos douradas, expressa a parceria da figura com a imagem do Cristo da procissão de uma forma mais eloqüente do 190
que o fazia a representação da Mãe e Menino juntos que aguardava no final da procissão. Em todo o decorrer desta, o Defensor dos Romanos podia ser colocado em diálogo com a imagem do Redentor até a cerimônia terminar diante da imagem da Mãe dos Romanos. Há, portanto, uma certa lógica em ambos os ícones serem considerados como originais de São Lucas, pois se complementam em vez de competirem um com o outro.

No ano mariano de 1988, todos os ícones da Virgem, em Roma, foram levados juntos em uma exibição pela primeira vez.[77] Vendo-os lado a lado em Sta. Maria Ma- 23
ggiore, alguém só podia maravilhar-se diante de sua variedade de formatos, estilos e tipos. Somente em um aspecto eles eram idênticos: todos eram figuras de meio-corpo. A única exceção era o painel de Sta. Maria em Trastevere (cap. 7c), que difere das outras no tamanho da figura (não da imagem). Os ícones de Sta. Maria Maggiore e do Panteão combinam em seus tamanhos, mas não no tipo de imagem. O ícone de São Sisto



23. Roma, Sta. Maria Maggiore; exposição de ícones, 1988

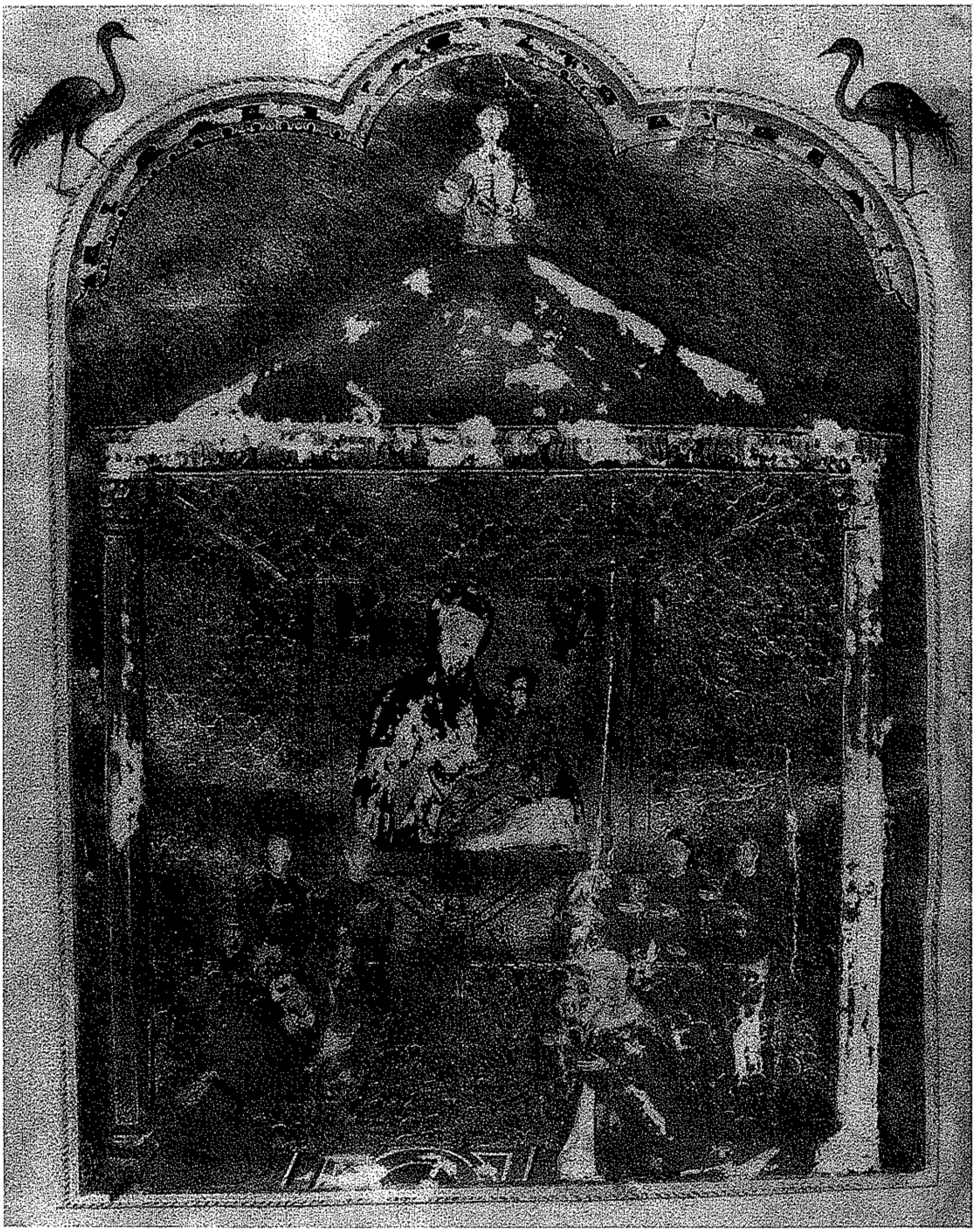
diverge do resto por seu pequeno formato; e o de Sta. Maria Nuova, por suas dimensões gigantescas. Somente dois dos cinco ícones são pintados em telas. O ícone de São Sisto é o único a ter a área original dourada, o painel do Panteão tendo um fundo de cena amarelo claro e o de Sta. Maria em Trastevere um céu azul acima de uma área mais baixa verde. O nimbo da Madona de S. Sisto está gravado na área dourada, ao passo que o da Madonna da igreja de Trastevere é esculturalmente alongado. Em outras palavras, cada obra era uma entidade única independente, não parte de uma série.

e. A Imagem da "Hodegetria" em Constantinopla

A questão do lugar em que a lenda de São Lucas se originou, tendo em mente a disparidade entre Oriente e Ocidente quanto às respectivas obras e lendas, ainda não está resolvida. Ernst von Dobschütz sugeriu que a idéia sobre São Lucas talvez seja "o correspondente ocidental da crença grega em imagens não feitas à mão" , argumentando que "se o Oriente era propenso a acentuar a origem sobrenatural, Roma sempre deu ênfase especial à tradição apostólica da fé e seus mistérios."[78] Essa visão simplificada não é mais sustentável, todavia. Embora as primeiras obras originais, como aquelas em Roma, estejam em falta hoje no Oriente, fontes orientais falam de imagens pintadas por São Lucas já no séc. VIII (seção b acima). Que essas citem Jerusalém e Roma como suas sedes pode ser explicado pela tradição apostólica ligada às duas localidades. Elas estavam também além do alcance do Estado bizantino, que estava destruindo imagens naquela época.

Em Constantinopla, apenas um ícone de Maria, do qual temos alguma idéia, reivindicava ter sido um antigo original de São Lucas. Era também uma das poucas imagens na cidade imperial que conhecemos pelo nome. As outras eram ícones titulares nas principais igrejas de Maria na cidade (cap. 3d e 13f). Mas esse ícone era mantido na antiga casa para os cegos dirigida pelos guias (*hodēgoi*), no que hoje é o Promontório do Palácio (*Seraglio Point*), e foi denominado, por isso, o ícone de *Hodegetria*, ou Guia.[79] O ícone de *Hodegetria* está perdido desde a conquista turca da cidade, mas sua aparência pode ser inferida das incontáveis 177
réplicas, pois ele foi provavelmente o ícone mais reproduzido de todos. A apresentação de meio-corpo, como a dos ícones mais antigos em Roma, mostravam a Mãe com o Menino Jesus no braço esquerdo. As variantes medievais se esforçaram para tornar a intercessão da Mãe com o Menino óbvia por seu olhar e gesto. Uma miniatura grega do séc. XIII, agora em Berlim, nos dá uma idéia de como o ícone era exibido em seu local de culto.[80] A família 24
que possuía o saltério fez com que ela própria fosse representada na página do título orando diante do famoso ícone. O ícone está atrás de uma treliça sob um baldaquim, sustentado por uma moldura. A cortina que normalmente o oculta está afastada.

A origem desse ícone está perdida na obscuridade. Na Alta Idade Média, foi atribuída importância à sua procedência de Jerusalém, e ele foi incluído com as relíquias das vestes de Maria entre os objetos sagrados obtidos pela imperatriz Pulquéria de lugares bíblicos na Terra



24. Berlim, *Staatliche Museen* Preussischer Kulturbesitz, Kuperferstichkabinett; o ícone *Hodegetria* em Constantinopla, conforme representado em uma miniatura do Códice *78 A 9, fol. 139,* séc. XIII

Santa e transferidos para Constantinopla (seção b acima). No séc. IX, a igreja de Hodegoi foi restaurada e César Bardas foi lá para despedir-se da Mãe de Deus antes de partir para a guerra. No séc. X, essa imagem, que naquele tempo ocupava uma das mais altas posições na lista de ícones, era o objeto de procissões semanais pelas quais uma confraria especial era responsável (cap. 10b). Um afresco do séc. XIII, recentemente descoberto em uma igreja em Arta, na Grécia, representa a procissão do ícone passando pelas ruas principais da 111
cidade.[81] No séc. XII, o imperador pediu ao "divino ícone de minha mais sagrada Senhora e Mãe de Deus" que, à época se tornara essencialmente o paládio da cidade, para orar com ele nos aniversários das mortes de seus antepassados (texto 20). Durante uma revolta em 1187, o imperador Isaac o exibiu sobre os muros da cidade para advertir o inimigo e incentivar os cidadãos. Após a reconquista da cidade, em 1261, o imperador acompanhou o ícone descalço à frente das procissões triunfais. Daí em diante, ele era levado para o palácio durante os dias santos da Páscoa e venerado pelos imperadores lá, tendo sido recuperado dos conquistadores latinos.

Depois da ocupação latina de Constantinopla, em 1204, o patriarca veneziano Thomas Morosini tomou posse do ícone e fez com que o transferissem da capela do palácio para Hagia Sofia. Ele recusou o pedido da população grega por permissão para celebrar os ritos tradicionais de terça-feira com a imagem. O magistrado veneziano foi atraído para a briga. Ele poderia ter o ícone se conseguisse encontrá-lo, foi o desafio conciso do patriarca. O magistrado convocou as tropas para fazer o ícone ser transportado para o mosteiro do Pantocrator, naquela época veneziano. Morosini, vendo-se vencido, lançou, do telhado da igreja, um anátema sobre os agressores do ícone e até apelou ao papa para confirmá-lo.[82]

O papa Inocêncio III concordou, também confirmando que este ícone original por São Lucas era a imagem mais venerada em toda a *Graecia*. Ele não podia compartilhar a visão grega, entretanto, de que o espírito da Virgem habitava a imagem, e ele rejeitava qualquer veneração exagerada como supersticiosa. Até em Bizâncio circularam diferentes visões sobre esse assunto. Peregrinos russos relataram que, durante as procissões semanais, o Espírito Santo descia para acomodar-se na imagem, exatamente como o ícone da Virgem na igreja de Blachernae recebia "o espírito divino" no milagre do véu semanalmente. Isso foi contrabalançado por uma versão menos espetacular, segundo a qual Maria ficara tão contente com o retrato terminado que lhe tinha transmitido sua "graça" (*charis*). Até mesmo recentemente, no séc. XVII, o estudioso Lambeck refere-se a ele para justificar a aura milagrosa de uma imagem em Viena. Foi deixado para o Iluminismo a lembrança da censura de Inocêncio III. Segundo Ludovico Antonio Muratori, "os gregos concedem uma honra excessivamente alta a um retrato da Mãe de Deus que eles acreditam ter sido pintado por São Lucas, pois esse povo tolo e obtuso imaginava que o espírito da divina Mãe vivia na imagem; essa opinião absurda foi rapidamente censurada pelo papa Inocêncio III. Ao que me é dado supor, tais erros talvez sejam alimentados por outros dos fiéis que têm uma consideração absurda por essas imagens".[83]

Santa e transferidos para Constantinopla (seção b acima). No séc. IX, a igreja de Hodegoi foi restaurada e César Bardas foi lá para despedir-se da Mãe de Deus antes de partir para a guerra. No séc. X, essa imagem, que naquele tempo ocupava uma das mais altas posições na lista de ícones, era o objeto de procissões semanais pelas quais uma confraria especial era responsável (cap. 10b). Um afresco do séc. XIII, recentemente descoberto em uma igreja em Arta, na Grécia, representa a procissão do ícone passando pelas ruas principais da 111 cidade.[81] No séc. XII, o imperador pediu ao "divino ícone de minha mais sagrada Senhora e Mãe de Deus" que, à época se tornara essencialmente o paládio da cidade, para orar com ele nos aniversários das mortes de seus antepassados (texto 20). Durante uma revolta em 1187, o imperador Isaac o exibiu sobre os muros da cidade para advertir o inimigo e incentivar os cidadãos. Após a reconquista da cidade, em 1261, o imperador acompanhou o ícone descalço à frente das procissões triunfais. Daí em diante, ele era levado para o palácio durante os dias santos da Páscoa e venerado pelos imperadores lá, tendo sido recuperado dos conquistadores latinos.

Depois da ocupação latina de Constantinopla, em 1204, o patriarca veneziano Thomas Morosini tomou posse do ícone e fez com que o transferissem da capela do palácio para Hagia Sofia. Ele recusou o pedido da população grega por permissão para celebrar os ritos tradicionais de terça-feira com a imagem. O magistrado veneziano foi atraído para a briga. Ele poderia ter o ícone se conseguisse encontrá-lo, foi o desafio conciso do patriarca. O magistrado convocou as tropas para fazer o ícone ser transportado para o mosteiro do Pantocrator, naquela época veneziano. Morosini, vendo-se vencido, lançou, do telhado da igreja, um anátema sobre os agressores do ícone e até apelou ao papa para confirmá-lo.[82]

O papa Inocêncio III concordou, também confirmando que este ícone original por São Lucas era a imagem mais venerada em toda a *Graecia*. Ele não podia compartilhar a visão grega, entretanto, de que o espírito da Virgem habitava a imagem, e ele rejeitava qualquer veneração exagerada como supersticiosa. Até em Bizâncio circularam diferentes visões sobre esse assunto. Peregrinos russos relataram que, durante as procissões semanais, o Espírito Santo descia para acomodar-se na imagem, exatamente como o ícone da Virgem na igreja de Blachernae recebia "o espírito divino" no milagre do véu semanalmente. Isso foi contrabalançado por uma versão menos espetacular, segundo a qual Maria ficara tão contente com o retrato terminado que lhe tinha transmitido sua "graça" (*charis*). Até mesmo recentemente, no séc. XVII, o estudioso Lambeck refere-se a ele para justificar a aura milagrosa de uma imagem em Viena. Foi deixado para o Iluminismo a lembrança da censura de Inocêncio III. Segundo Ludovico Antonio Muratori, "os gregos concedem uma honra excessivamente alta a um retrato da Mãe de Deus que eles acreditam ter sido pintado por São Lucas, pois esse povo tolo e obtuso imaginava que o espírito da divina Mãe vivia na imagem; essa opinião absurda foi rapidamente censurada pelo papa Inocêncio III. Ao que me é dado supor, tais erros talvez sejam alimentados por outros dos fiéis que têm uma consideração absurda por essas imagens".[83]

Notas

1. Sobre a relação ontológica, cf. Demus (1965), 144.
2. Cf. esp. Kollwitz (1954), 318ff ; sobre o conceito no Platonismo, cf. Willms (1935); sobre a relação com a liturgia, cf. Düring (1952); e sobre a teologia dos Pais da Igreja, cf. Ladner (1953 e 1965). Referências sobre o uso do conceito e sua transferência para os idiomas ocidentais estão em Henry Kahane e Renée Kahane, *Graeca et Romanica Scripta Selecta* (Amsterdam, 1981), vol. 2, seção 368, p. 12.
3. Eu obtive esta antiga fotografia do fotógrafo Lykides em Tessalônica.
4. A citação é de P. Huber, "Athos. Wundertätige Ikonen", *Orbis Pictus* 45 (1966), na ilus. **6**.
5. Sobre descrições de processões fúnebres com ícones ou processões no contexto dos ciclos do hino *Akathistos*, cf. Hamann-MacLean, (1976), 178ff e 192-93. Também cf. V. Djurić, *Sopocani* (Belgrado, 1963), 137; G. Millet e T. Velmans, *La peinture du moyen Age en Yougoslavie* (Paris, 1969), vol. 4, figs. 153-54. Este exemplo vem da igreja do mosteiro de Markov Manastir, 1366-71.
6. Cf. texto 20 no Apêndice.
7. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 146; Wellen, (1961), 147-48; e Weitzmann (1966), 1ff e 14 com fig. 36.
8. Uma contribuição fundamental aparece em Dobschütz (1899), 37-38 e 40ff, com exemplos 127*ff e 118*ff; também cf. Kitzinger (1954), 112ff e 143; Grabar (1957), passim; e Brown (1982), 261-62.
9. Dobschütz (1899), apêndices pp. 267-80; H. Martin, *St-Luc* (Paris, 1927); D. Klein, "St. Lukas als Maler der Madonna" (tese Bonn, 1933); C. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler* (Louvain, 1948); Wellen, (1961); Brown (1982), 262.
10. Dobschütz (1899), 143 n. 2; E. Bratke, *Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sasaniden* (1899), 87ff; Beck (1959), 501-02. Na ilustração no Códice Taphou 14 no patriarcado grego em Jerusalém (fol. 92) no contexto das homilias de Gregório de Nazianzo, cf. K. Weitzmann, em *Mélanges M. Mansel* (Ankara, 1974), 397ff; G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton, 1969), 222ff.
11. Dobschütz (1899), 40ff e exemplos.
12. Baynes (1955d), 248ff. Cf. Brown (1982), 275ff (sobre patriotismo cívico).
13. Cf. texto 3B.
14. A miniatura no *Codex Rossanensis graecus* 251, fol. 12v, no Vaticano está ilustrada no Grabar (1957), fig. 67.
15. Hennephof (1969), 55 nº 168. Cf. Brown (1982), 259-60.
16. Dobschütz (1899), 1-25 e esp. 263-94. Cf. exemplos nºˢ 1-120, p. 3*-96*.
17. Ibid., exemplo nº 118, p. 84* (*Chronicon paschale*).
18. Ibid., exemplo nº 37c, p. 19*.
19. Ver cap. 3 n. 15.
20. Dobschütz (1899), 37-38. Cf. n. 8 acima.
21. Atos 19:23-36. Cf. a exegese desta passagem em Dobschütz (1899), exemplos cap. 1, nº 105, p. 77*.
22. Kötting (1950), 32ff. Sobre a cortina, cf. Pausanias 5.12.4. Ver cap. 3, n. 19.
23. Exemplos de Hipatio de Éfeso, Leontios de Chipre e o *Quaestiones ad Antiochum ducem* estão em Baynes (1955c), 228ff e 237; Gero (1975), 208ff; Kitzinger (1954), 83ff.
24. Ver cap. 11 n. 10. Exemplos em Dobschütz (1899), cap. 5 e apêndices II, esp. p. 70**; Kitzingher (1954), 113.
25. Dobschütz (1899), 265-66.
26. Ibid., 79 e exemplos p. 146*; Kitzinger (1954) 104 e 112ff.

27. Ver n. 9 acima.

28. Dobschütz (1899), apêndices pp. 269* e 271**.

29. Esp. André de Creta e Patriarca Germano (Dobschütz, 1899, exemplo pp. 186* e 188* e apêndices p. 269**).

30. L. Duchesne, "L'iconographie byzantine dans un document grec du IX^e siècle", *Roma e l'Oriente* 5 (1912-13); 222, 273 e 246; Cormack (1985) 122ff e 261-62 . O documento agora é considerado uma fabricação de 843.

31. Dobschütz (1899), 79-85 e exemplos pp. 146-47* sobre as imagens da Virgem não feitas à mão.

32. Ibid., exemplos pp. 127* e 128* (Theophylakt Simokatta).

33. Cf. o sermão sobre um cerco de Constantinopla, aparentemente em 717; Dobschütz (1899), exemplos p. 131* (Combefis, 807, *PG* 106, 1337): *"tas hieras eikonas tēs theomētoros, hais malista brephos ho sotēr exeikonistheis en ankalais tēs mētros enephereto"*.

34. Ver cap. 3, n. 20. Tinh (ver cap. 3, n. 12), fig. 48 (nº A-24), com um exemplo da imagem privada de Isis em Karanis.

35. Ver cap. 6, nn. 35-37 com exemplos; Weis (1985) 20-50, com figs. 9-22.

36. Ver n. 30 acima; Cormack (1988) 55ff.

37. Weitzmann (1976) nº B9, e Grabar (1957), 36ff.

38. Deichmann (1983), 54ff, e Lucius (1904), passim. Também cf. Kitzinger (1954), passim e 92 sobre a declaração de Agostinho (*De moribus ecclesiae catholicae* 1.34). Cf. esp. Brown (1982), passim, e esp. 103ff e 222ff.

39. Baynes (1955c), 235.

40. Theodoretus, *Historia religiosa* 26.11 (*PG* 82, 1431) . Cf. Kitzinger (1954), 100ff; Grabar (1958); Metzger (1981); e esp. Vikan (1982) 32.

41. Kitzinger (1954), 100-101, também sobre imagens da Virgem das quais escorre óleo; Brown (1982), 251ff e 283 (sobre Germanus, cf. Mansi 1901, 13:125).

42. Recentemente, P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de St. Demetrius*, 2 vols. (Paris, 1979-81). Cf. a descrição detalhada em Cormack (1985), 50ff, e Brown (1982), 276ff, 282.

43. Brown (1982), 251ff, esp. 266-74 e 275-84.

44. Ver cap. 3 nn. 29 e 41, com referências, e o sermão citado na n. 33 acima.

45. Cf. Nova York, 1978, nº 569.

46. Cf. a homilia de 620 mencionada no cap. 3 n. 33, e esp. Cameron (1979) 50-51, com tradução em inglês.

47. Ver texto 3C; cf. Pertusi (1960), 143.

48. Ver texto 3A.

49. Ver texto 3B.

50. Cf. a homilia por Teodoro Sincelo sobre o cerco dos ávaros, de 626 (Cameron [ver cap. 3 n. 29], 20, e texto 2).

51. Moscou, Galeria Tretyakov (Lazarev, 1969, fig. 60).

52. Kitzinger (1954), 101. Cf. esp. *De gloria martyrum*, cap. 23 (um crucifixo em Narbonne pede para ser escondido), e cap. 29 (uma imagem de Cristo sangra após ser apunhalada por um judeu) (*PL* 71, 724-25).

53. A documentação do culto de imagem romano e suas lendas ainda é melhor em Dobschütz (1899), passim. Cf. Dejonghe (1969). Sobre os painéis sobreviventes, cf. Kitzinger (1955), 132ff; Bertelli (1967), 100ff; Wright (1963), 24ff.

54. Sobre *Maria Rhomaia*, cf. Dobschütz (1899), 233ff, e idem "Maria Rhomaia", *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903), 173ff.

55. Klauser (1972), 122.

56. Sobre a introdução às festas da Virgem em Roma, cf. ibid., 126, após *LP* 1:376. Cf. texto 4A.

57. Sobre o ícone do Panteão, cf. Bertelli (1961b), 24ff; sobre o Panteão na era cristã, cf. R. Krautheimer, "Sancta Maria Rotunda", em *Arte del primo millennio. Atti II Convergno per lo studio dell'arte dell'alto medio ...* (Pavia, 1950; Viglongo, 1953), 21ff.

58. *LP* 1:472.

59. Sobre o ícone do Salvador no Latrão, cf. Dobschütz, (1899), 61ff; Wilpert, (1907),161ff; H. Grisar, *Il Sancta Sanctorum e il suo tesoro sacro* (Roma, 1907); esp. Volbach (1940-41), 97ff, que é completo; Hager (1962), 35-36; Wilpert (1914-17), vol. 3, ilus. 139. Sobre as réplicas, cf. esp. Garrison (1955-62), 2:5ff. Sobre a lenda da conclusão da imagem por um anjo, cf. Hager (1962), 37 com n. 63.

60. Sobre o Ordo 12 da época de Honorio III (1216-27), publicado por Censio Camerario, cf. Dobschütz (1899), exemplo no cap. 4, 2d; também Hager (1962), 37.

61. Cf. J. Wilpert e W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten...* (Friburgo em Brisgóvia, 1976), 24; G. J. Hoogewerff, "Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano", *Atti delli Pontificia della Accademia Romana di Archeologia: Rendiconti* 27 (1954), 297-326; e Warland (1986), 31ff. O mosaico foi removido em 1876 e substituído por um fac-símile.

62. Wilpert (1903), ilus. 257 e Bertelli (1967), 100.

63. A. Vittorelli Bassanese, *Gloriose memorie della B. Vergine...* (Roma, 1616); F. de' Conti Fabi Montani, *Dell'antica immagine ... nella Basilica Liberiana* (Roma, 1861); Dobschütz (1899), 279** ; Cellini (1943), passim; Hager (1962), 44ff; Dejonghe (1969), 201ff; Wolf (1990). Sobre a Igreja, cf. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae* (Roma, 1967), 3:1ff.

64. Ilustração em Angelis (1621), 249-50. Cf. J. Gardner, em *Papers of the British School at Rome* 38 (1970), 220ff.

65. G. Barone, "Il movimento francescano e la nascità delle confraternite Romane", *Ricerche par la storia religiosa di Roma* 5 (1984), 71ff.

66. Primeiro por Bartholomaeus Tridentinus (ca. 1240) no *Codex Vat. Barberinus latinus 2300*, fol. 23v, onde a imagem do *limen Baptisterii* é mencionada. (Devo essa informação a G. Wolf). Ver cap. 15d.

67. *Imago Marie moveri cepit.* Cf. A. Wilmart, em *Revue Benedictine* 45 (1933), 62ff e 75 . Em uma inscrição de túmulo do séc. XV, a imagem por São Lucas também está associada à *triumphalis pompa* anual (C. Huelsen, "Eine Sammlung römischer Renaissance-Inschriften ...," em *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte* [Munique, 1920], nº 15, pp. 38ff, nº 125).

68. *LP* 1:418.

69. Bertelli (1961c), 98 n. 22.

70. Ver cap. 15d e n. 56. Já no séc. VIII, um afresco em Sta. Maria Antiqua parece ter reproduzido este ícone.

71. Em junho de 1987, no início do Ano de Maria, o ícone passou uma semana nas oficinas de restauração do Vaticano, onde foi examinado apressadamente e fotografado. Devo essa informação a G. Mancinelli e V. Pace. Ver Amato (1988), 52ff, com ilustração colorida.

72. Weitzmann (1976), nº B2 e ilus. 3. O gesto é explicado por P. J. Nordhagen (1987), 459, como expressão da oferenda do presente votivo, como em um afresco em Sta. Maria Antiqua.

73. Ver caps. 3d e 10a.

74. Ver cap. 15 n. 42.

75. Cellini (1950), 1ff; Kitzinger (1955), 132ff e 147ff, (com as fontes); Bertelli (1967), 100ff; também Amato (1988), 18ff.

76. Cf. Tronzo (1990). E. Kitzinger primeiro chamou atenção para a conexão com a procissão de *Assunta* em seu "Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth Century Art", *Art Bulletin* 62 (1980), 6ff.

77. Cf. Amato (1988), passim.

78. Dobschütz (1899), 275**.

79. Kondakov (1915), 152ff; V. Lasareff, em *Art Bulletin* 20 (1938), 46ff; Wolff (1948), passim; Janin (1953), 212ff; H. Hallensleben, em *Reallexikon christlicher Ikonographie* (1971), 3:168; Kalokyris (1972), 60.

80. Berlim, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, MS 78 A 9, fol. 139v. A ilustração está em Grabar (1957), fig. 1.

81. M. Achimastou-Potamianou, em *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines* (Atenas, 1981), 2:1ff, com figs. 14-17.

82. Wolff (1948), 319ff. Sobre o relato de Anthony of Novgorod do milagre, cf. Dobschütz (1899), 273**. Sobre Lambeck e o debate sobre o ícone no Michaelskirche, Viena, cf. o relatório detalhado sobre a famosa imagem milagrosa da Virgem de Candia (Viena, 1773), 18; W. Sas-Zaloziecky, em *Jahrbuch österreichischen-byzantinischen Gesellschaft* 1 (1951), 135ff.

83. L. A. Muratori, *Von der wahren Andacht des Christen* (Viena, 1762), 249.

77. Cf. Amato (1988), passim.

78. Dobschütz (1899), 275**.

79. Kondakov (1915), 152ff; V. Lasareff, em *Art Bulletin* 20 (1938), 46ff; Wolff (1948), passim; Janin (1953), 212ff; H. Hallensleben, em *Reallexikon christlicher Ikonographie* (1971), 3:168; Kalokyris (1972), 60.

80. Berlim, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, MS 78 A 9, fol. 139v. A ilustração está em Grabar (1957), fig. 1.

81. M. Achimastou-Potamianou, em *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines* (Atenas, 1981), 2:1ff, com figs. 14-17.

82. Wolff (1948), 319ff. Sobre o relato de Anthony of Novgorod do milagre, cf. Dobschütz (1899), 273**. Sobre Lambeck e o debate sobre o ícone no Michaelskirche, Viena, cf. o relatório detalhado sobre a famosa imagem milagrosa da Virgem de Candia (Viena, 1773), 18; W. Sas-Zaloziecky, em *Jahrbuch österreichischen-byzantinischen Gesellschaft* 1 (1951), 135ff.

83. L. A. Muratori, *Von der wahren Andacht des Christen* (Viena, 1762), 249.

5. RETRATOS FUNERÁRIOS ROMANOS E RETRATOS DE SANTOS

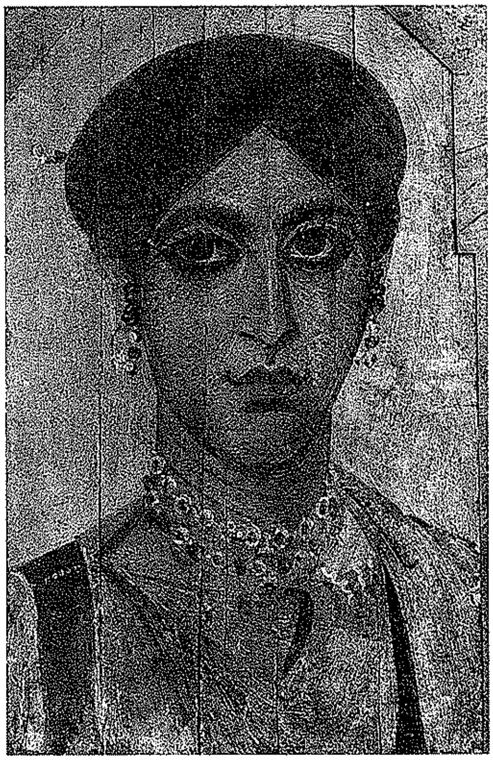
As lendas nos contam que os ícones não eram feitos à mão, mas vinham do céu e nasciam de milagres. Já a história nos oferece um relato diferente. As lendas estão enraizadas na cultura e têm um raciocínio próprio que os historiadores podem explicar. Em um exame mais atento, os ícones existentes do final da Antiguidade demonstram que se originam da pintura em painel da época romana. Como o cristianismo era uma religião da Antiguidade que vivia na nova era, o ícone cristão não é nada além de uma ramificação da pintura de painel antiga que, diferentemente de outras ramificações da arte antiga, tornara-se predominante na era que começava. Ele lucrou com a ascensão do cristianismo ao reconhecimento universal e, no final das contas, serviu a novos objetivos. Entretanto, o ícone é, claramente, o herdeiro do retrato dos antigos.

Os exemplos de pinturas de retratos antigos e de pinturas de ícones bizantinos são a
prova não só da continuidade que persistiu muito além do fim da Antiguidade, bem como
de uma mudança causada por novas demandas e funções. O retrato de uma múmia como
o da jovem mulher (no Louvre) tem muitos aspectos em comum com o ícone do séc. XI 25
de Felipe, o Apóstolo, e assim dá margem a comparações inesperadas, apesar da distância 26
em tempo e das diferenças em função, o primeiro sendo um retrato pagão e o segundo,
um ícone bizantino.[1] O espaço físico está excluído em ambos e nos dois casos a cabeça se
destaca contra um plano de quadro nivelado ideal.

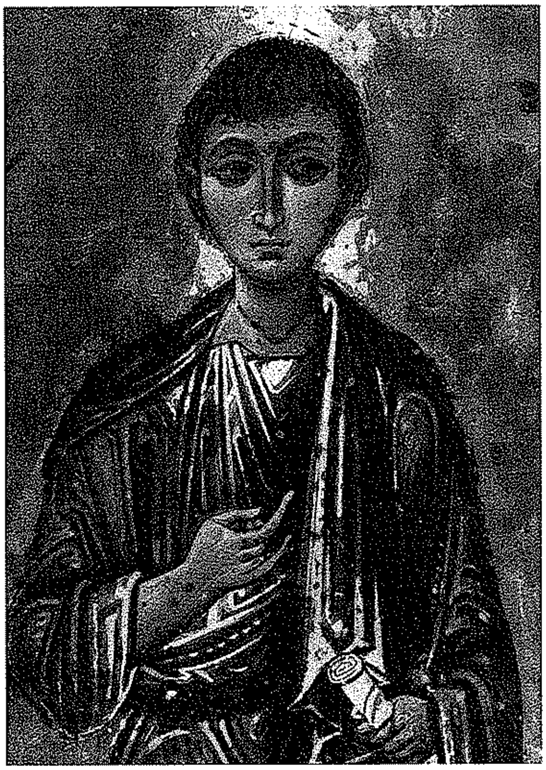
O ícone, contudo, tem um caráter próprio e apresenta não uma pessoa comum, mas um santo. Não é simplesmente um retrato, mas um retrato *venerado*, representando uma pessoa a ser cultuada pelo contemplador. Na verdade, foi o culto aos santos que preparou o caminho para o desenvolvimento do ícone, em forma e função. Sendo a mais antiga e a mais significativa imagem de culto que o cristianismo produziu, ele incita a pergunta de como surgiu e até que ponto sua função ritual conduziu às suas propriedades formais.

a. Cultos de Imagens Pagãos e Cristãos

Devemos perguntar primeiro sobre o uso inicial dos ícones e de suas funções antes de perguntar sobre se eles desenvolveram uma estética própria. O domínio do retrato funerário



25. Paris, *Musée National du Louvre; retrato de múmia de Fayum* (Egito), séc. IV d.C.



26. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone do apóstolo Felipe, séc. XI (detalhe)

prova ser a fonte do culto de ícones de santos. Aqui, a imagem memorial das sepulturas privadas foi transformada na imagem de culto a um santo público. O ícone é o resultado desta mudança de uso da imagem de pagão para cristão, de privado para público.[2]

Desde cedo, os ícones deixaram claro que demandavam veneração em favor dos fiéis. Um ícone de Sta. Irene, do séc. VII, inclui uma pequena figura em pose prostrada 27 que não é simplesmente uma assinatura visual de seu doador, mas define a situação de culto: o santo monumental recebe a veneração de uma pessoa viva.[3] Essa mesma situação é repetida por um ícone em Roma que foi pintado como um mural. Aqui, a figura 28 prostrada do indivíduo que entra na imagem do santo não diminui até o tamanho de um mero atributo, mas corresponde à escala dos santos. Nós podemos identificá-la como o funcionário papal Teodoto, que está segurando velas acesas diante de Sta. Julita e de seu irmão Quirico,[4] cuja capela Teodoro dedicou por volta de 750 (cap. 7a). As figuras dos dois santos, que não sobreviveram totalmente, podem ser reconstruídas sobre o modelo do ícone de Sta. Irene. Nas duas, seja o painel ou o mural, estamos diante de uma única imagem de um santo acompanhada de um doador – em outras palavras, um espécime do ícone antigo.

Em ambos os casos, as figuras principais tornam claro que elas personificam santos e não apenas indivíduos comuns. Elas são mostradas em uma posição frontal fixa, uma atitude que demanda nossa veneração. O doador representado assume o mesmo gesto de sujeição que ele escolheu diante do ícone real durante sua vida. Ele se dirige ao santo, que não estava mais presente em pessoa, em frente ao substituto do santo – a imagem. O mural romano se refere a uma prática em vigor, pois distingue o espaço da pessoa contemporânea do espaço do santo ao atribuir a eles planos diferentes no quadro. Portanto, torna explícito que o doador, com suas velas, está se ajoelhando não diante dos próprios santos, mas sim diante de sua imagem, como ele fazia na vida real. A imagem, assim, contém a prova visível de seu uso como imagem de culto a um santo.

b. A Origem das Imagens de Santos.

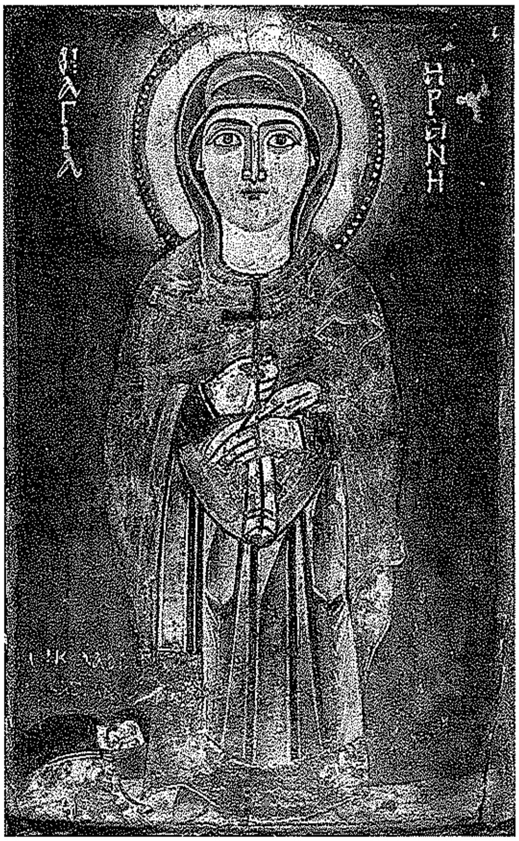
Um afresco romano do final do séc. IV remete-nos à época em que as imagens de santos 29 tiveram sua primeiríssima aparição. Ele está situado sob a igreja de S. Giovanni e S. Paolo e decora as paredes de uma câmara de culto anexa ao túmulo dos santos, este já não mais fazendo parte do cemitério público, mas constituindo uma parte pertencente à respectiva igreja.[5] As relíquias dos mártires Cipriano, Justina e Teoctisto, cujos nomes aparecem em um grafito, parecem ter sido veneradas lá. De acordo com a lenda grega, elas foram oferecidas à matrona grega Rufina, cunhada de Pamáquio, que construiu a basílica no local da velha igreja titular. O culto das relíquias de Rufina, o primeiro deste tipo dentro das muralhas da cidade de Roma, não apenas envolvia a veneração dos santos orientais, mas era uma prática ela mesma originária do Oriente.

Duas características do afresco indicam que seu retrato celebrava não uma pessoa privada, mas um santo público: a cortina e as figuras prostradas aos pés da figura do santo
27 em oração. O motivo da prostração se repete no ícone de Irene. Mas neste isso denota um
30 doador individual, como acontece em uma parede de cela no mosteiro egípcio em Saqqara.[6] Lá, o monge que possuía a cela adicionou um retrato dele mesmo no ato de prostração diante de Sto. Apolo, indicando assim a relação pessoal entre patrono e cliente. No mural mencionado anteriormente, em comparação, a prostração não significa a veneração de um crente específico, mas serve para definir o status do santo e impedir que o seu ícone seja confundido com um retrato privado.

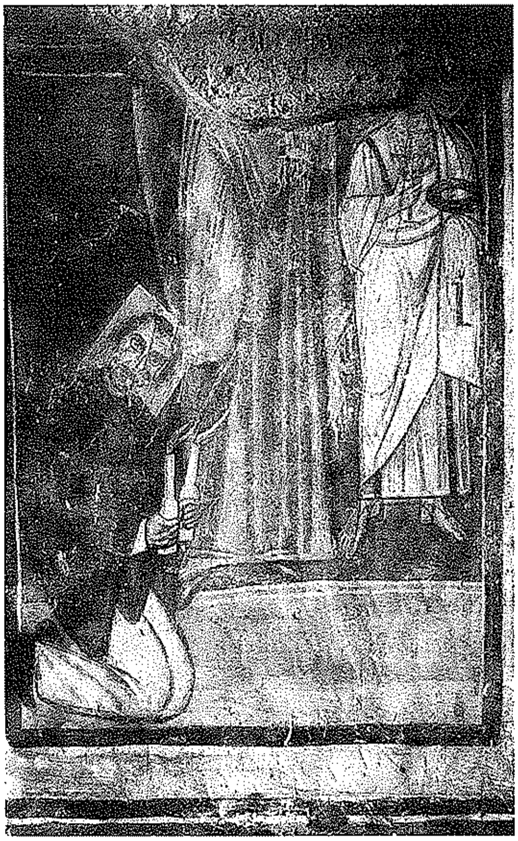
Na catacumba de Calisto, em Roma, figuras frontais em oração representam pessoas mortas no paraíso, como as inscrições confirmam.[7] A figura central no afresco em S. Giovanni e S. Paolo foi, conseqüentemente, primeiro a representação de uma pessoa morta. A cortina e a prostração, contudo, são meios de distinção que a qualificam como um santo.[8] No culto aos heróis, que precedeu o culto aos santos na mesma esfera dos túmulos, a cortina servia para ocultar ou revelar estátuas. Seu uso também constituía uma parte indispensável da adoração do imperador. Ela podia criar uma aura especial e transformar uma mera aparição em uma epifania, o ato ritualizado da aparição.[9]

As imagens de santos podem ter nascido do contexto de sepulturas porque o cristianismo permitia que imagens memoriais dos mortos permanecessem nos túmulos. O retrato
31 de uma mulher orando na catacumba de Trasão ou um retrato semelhante na Vigna Massimo, portanto, não era mais um símbolo anônimo de salvação, como a figura em oração o fora originalmente na tradição pagã.[10] A mulher na figura 31 está trajando seu melhor vestido e suas próprias jóias cerimoniais, tudo isso individualizando a falecida como uma pessoa privada cujo retrato foi usado em uma sepultura cristã. A afluência em massa de novos crentes à nova religião do Estado indubitavelmente contribuiu para um relaxamento de restrições, incluindo aquelas sobre a veneração privada dos mortos. O culto aos santos surgiu na mesma época. Se a imagem *memorial* seria entendida como uma imagem de *culto*, dependia da pessoa do morto, não da imagem em si.[11]

Os familiares penduravam coroas de flores e acendiam lamparinas ao lado da sepul-
32 tura, como atesta uma imagem de um túmulo na catacumba de S. Gennaro, em Nápoles. A inscrição diz: "Aqui jaz Próculo".[12] Pelos seus trajes, podemos deduzir que o indivíduo morto era um presbítero. Talvez ele fosse um clérigo popular cujo local em que foi sepultado fosse honrado não só por sua família, mas, como acontece com os túmulos de padres atualmente, por mulheres da paróquia. Quando isso aconteceu, foi dado então o primeiro passo em direção a um culto oficial. As homenagens privadas aos mortos evoluíram para a veneração pública aos santos. Esse processo estava nas mãos da paróquia e podia ser justificado pelos milagres se o morto não tivesse ainda o direito à veneração em virtude de um martírio. A própria imagem também podia passar por uma transformação semelhante.



27. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone de Santa Irene, séc. VII



28. Roma, *Sta. Maria Antiqua;* retrato do doador na capela de Teodoto, séc. VIII

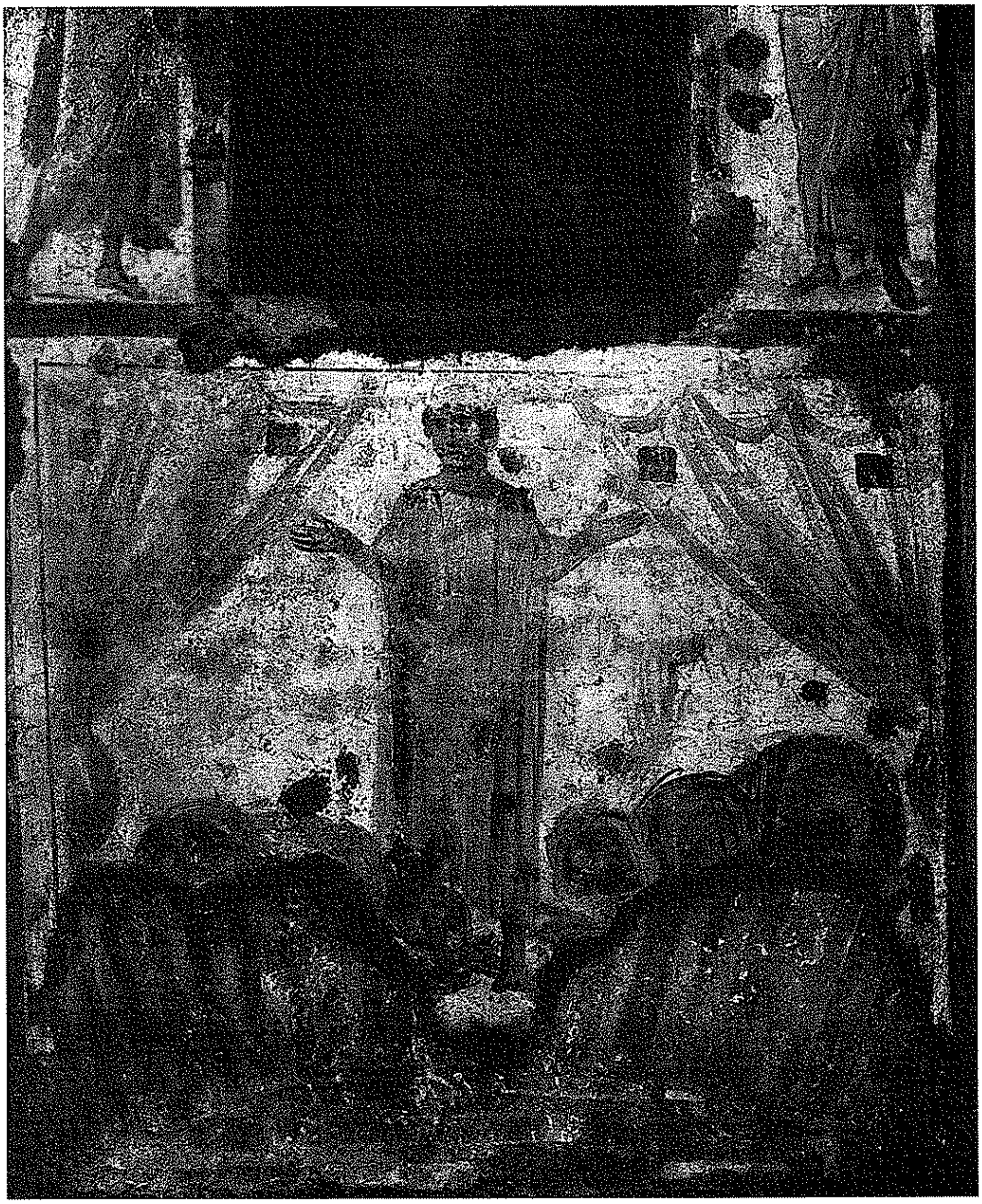
Junto com a pessoa morta que retratava, ela recebia a veneração que fomentava. Flores e lamparinas também nos são conhecidas pelas imagens em outras sepulturas nas catacumbas de Nápoles, e os que recebem esta atenção são identificados como santos.[13] Um passo além fora dado. A imagem comemorativa de um santo agora podia ser replicada. Ela não estava mais amarrada à sepultura real – na verdade, ela podia aparecer nos túmulos de outros para ajudar em sua salvação. A imagem do santo agora tinha um novo papel a desempenhar.

c. Imagem de Culto e Imagem Votiva

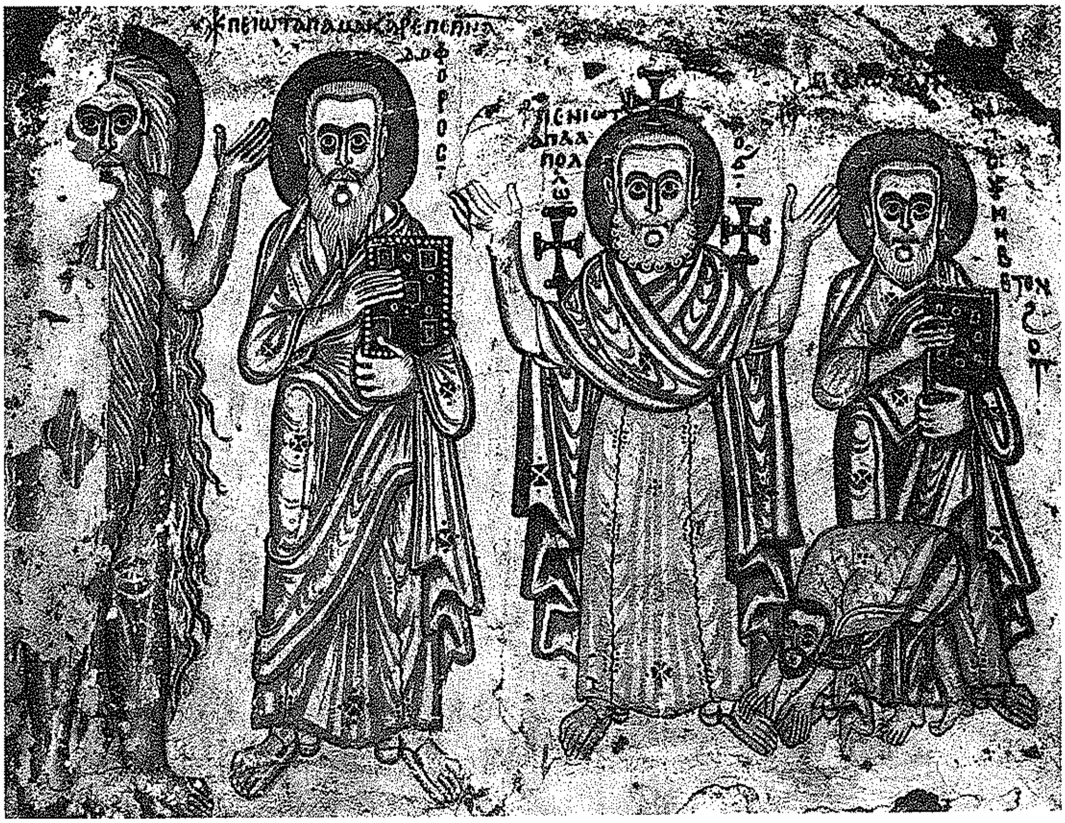
Na igreja construída sobre o túmulo de São Demétrio, em Salônica, encontramos não só um retrato do santo local, mas a mesma imagem multiplicada por toda a igreja.[14] Esta é uma nova situação, pois não há mais a imagem única que indica a única sepultura. A imagem repetida serve a uma nova função que pode ser chamada de função de ex-voto ou votiva. As imagens votivas pretendiam apresentar indivíduos privados ou figuras públicas
33 como a clientela do santo. Um mosaico do séc. VI na parede ocidental apresenta pessoas que, aproximando-se de ambos os lados da figura central, buscam proteção do santo ou são apresentadas por ele a outros.[15] Um interesse específico agora toma forma na imagem. São Demétrio, nos trajes de um alto oficial homenageado por um nicho de distinção, não está mais rezando por sua própria salvação, mas intervindo em nome de outros. Sua sepultura não atrai mais simplesmente o cuidado dos familiares e amigos, mas se torna um foco de expectativa onde a comunidade pede favores ao santo. O lugar de sepultamento dos mortos se torna, de fato, no final, a esperança dos vivos. Se compararmos as novas imagens votivas com o mural romano mencionado antes, descobriremos o novo significado das figuras prostradas que, embora em uma posição semelhante na imagem, assumem agora a identidade dos clientes individuais que fazem pedidos ao santo. As mãos suplicantes do santo local, nas quais eles depositam suas esperanças, são enfatizadas pela douração.

As imagens votivas que se acumulavam nos pilares dessa igreja grega, em torno do ano
35 600, apresentam a imagem arquetípica do santo local em um certo número de variações ditadas pelos doadores individuais. Ao contrário dos ex-votos dos lugares de peregrinação de hoje em dia, elas se destacavam pelo seu tamanho natural e por sua qualidade como obras de arte. A figura central do santo rezando, vestido com uma capa de oficial, estava no centro do quadro, resplandecente na beleza da juventude eterna, de acordo com as visões relatadas na época. As visões confirmavam a autenticidade da aparição do santo na imagem, enquanto esta, por sua vez, confirmava a realidade da intervenção pessoal do santo nas visões.

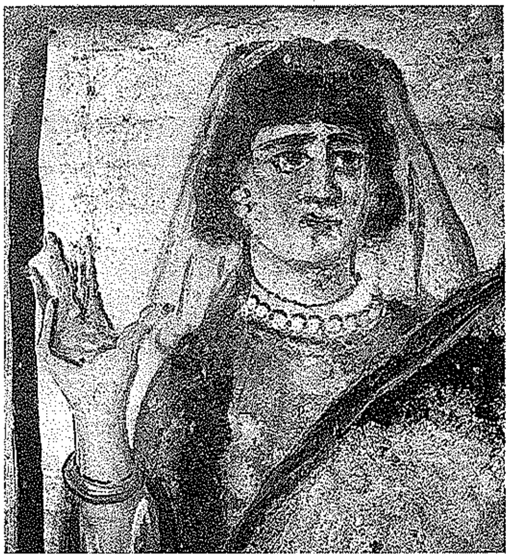
Este tipo de imagem parece refletir o ícone principal de São Demétrio, que foi perdido, mas que outrora era mantido em um dossel de prata dentro da igreja, como sabemos pelas velhas descrições.[16] Mas as imagens votivas introduzem variantes que respondem aos pedidos propostos pelos doadores. O santo não levanta mais ambas as mãos no gesto de oração, mas coloca uma mão em torno dos ombros da pessoa confiada à sua



29. Roma, S. Giovanni e S. Paolo; imagem do santo diante da *Confessio*, ca. 400



30. Saqqara (Egito), mosteiro de Jeremias; parede de cela, séc. VII



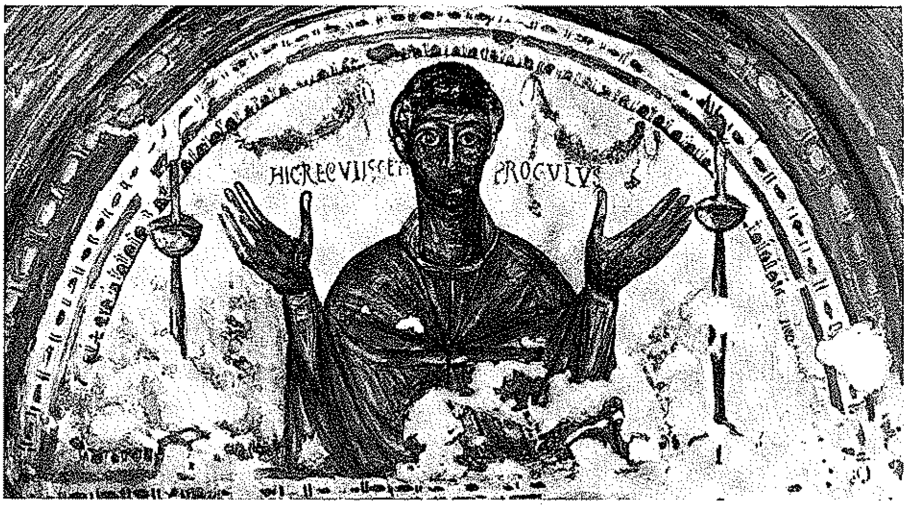
31. Roma, Catacumba de Trasão; retrato da falecida, perto de sua sepultura, séc. IV

proteção, como um patrono reconhecendo um cliente. As imagens votivas, que são uma variação do ícone único no túmulo, definem o papel do santo para as demandas de seus 34
clientes. Somos lembrados dos presentes votivos que outrora eram colocados nos templos da Antiguidade pagã. Eles expressavam os desejos dos fiéis enquanto incorporavam o deus local na forma da sua imagem de templo por eles repetida. O caso em discussão apresenta um significado diferente posto que a realidade do túmulo físico coloca o ícone principal na linhagem do retrato funerário.

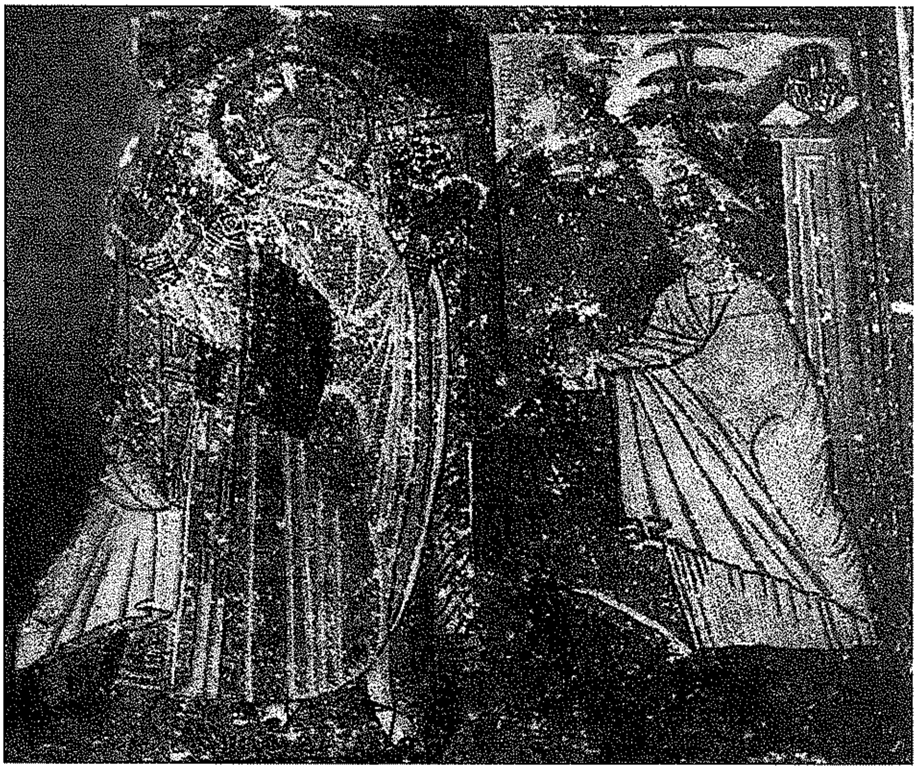
Dentro da igreja de São Demétrio, os mosaicos destruídos pelo incêndio, em 1917, que tinham coberto as paredes da nave do lado norte, são um caso à parte.[17] Eles formavam um longo friso de imagens pintadas por várias pessoas, seção por seção, segundo uma prática que também tinha estado em uso para mosaicos de piso nas igrejas. Os doadores, nesse caso, selecionavam uma fórmula de imagem sempre em mudança para apresentar seu pedido ao santo local ou à Virgem. Uma vez que não podiam escolher o tipo do ícone principal local e como não podiam usar o esquema geral do ícone único, as pessoas encomendavam todos os tipos possíveis de retrato que fossem correntes na época para homenagear o santo local. Elas faziam com que ele aparecesse como uma figura de corpo inteiro diante de um nicho ou embaixo de um dossel ou escolhiam um medalhão com seu busto. As variações no modelo permitiam diferenças no que era essencialmente o mesmo contexto. Em um caso, onde uma mãe leva o filho ao santo, fórmulas variadas foram usadas mesmo dentro 36
de um mesmo quadro. Entronizado diante do dossel que abrigava seu ícone principal, São Demétrio transmite o pedido da mãe para Cristo, que se inclina de seu medalhão para responder à súplica do santo. A Virgem completa a seqüência à direita ao apoiar o pedido por sua vez. As portas do cibório, onde o ícone era mantido em um suporte semelhante a um trono, eram mostradas abertas, como se tivesse voltado à vida e surgisse de seu santuário. O conceito da imagem viva não poderia ser expresso de melhor maneira. O cibório, que há muito se estragou, pode ser visto com a ajuda de uma construção semelhante que ainda 37
existe na igreja de São Jorge, na Antiga Cairo.[18]

A fórmula do santo em oração também foi escolhida para o ícone principal de São Menas em seu famoso santuário no deserto no Egito, onde foi sepultado. Uma escultura em alto relevo em pedra, agora em Viena, pode bem ser uma réplica exata deste ícone com São Menas de pé entre dois camelos.[19] As duas figuras em posição de veneração são adicionadas à figura do santo muito como atributos ou reflexões posteriores. O ícone de São Menas é citado por um grande número de âmbulas de peregrinos.[20] Murais do séc. VI escavados nos arredores do santuário de Menas confirmam a aparição desta imagem de culto .[21] 38

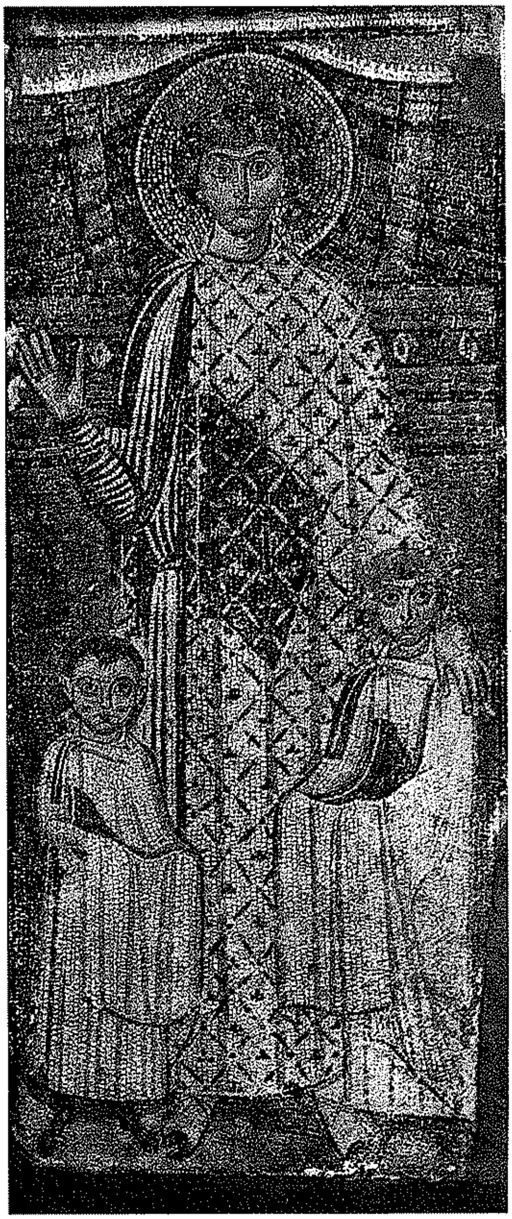
O desenvolvimento que produziu o ícone do santo pode ser resumida na comparação da imagem funerária em Antinoë (Egito) com o ícone principal de São Demétrio, conforme 39
atestam os mosaicos votivos em Salônica.[22] Em um afresco de túmulo privado em Antinoë, uma mulher de nome Teodosia, proprietária do túmulo, é ladeada por dois santos que são


HICREQVIESCET
PROCVLVS

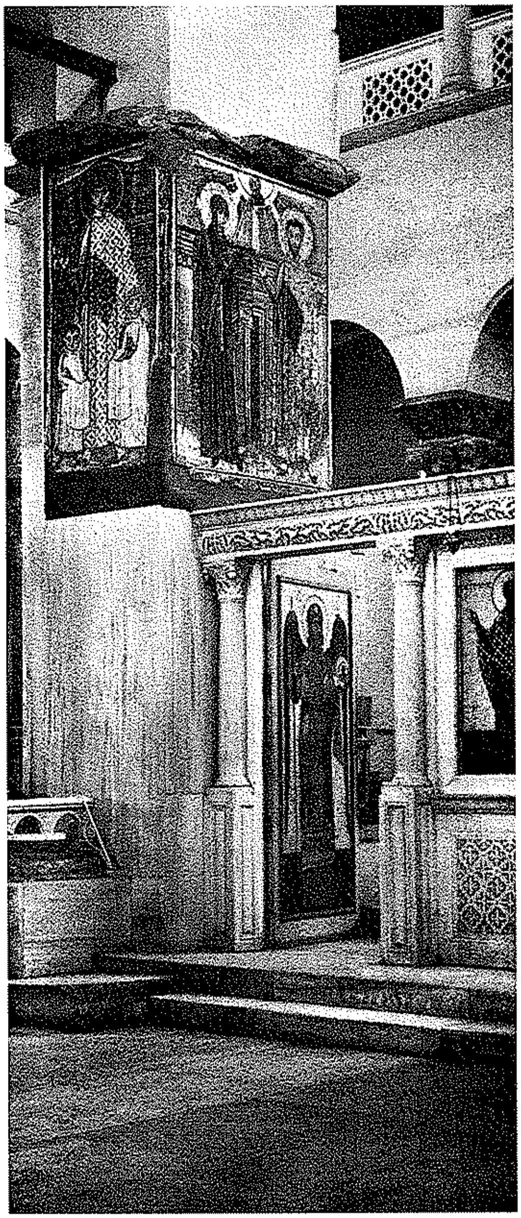
32. Nápoles, catacumba de S. *Gennaro*; retrato do morto Próculo, séc. V



33. Tessalônica, igreja de São Demétrio; mosaico na parede de entrada, séc. VI



34. Tessalônica, igreja de São Demétrio; mosaico do pilar, séc. VI



35. Tessalônica, igreja de São Demétrio; imagens do pilar

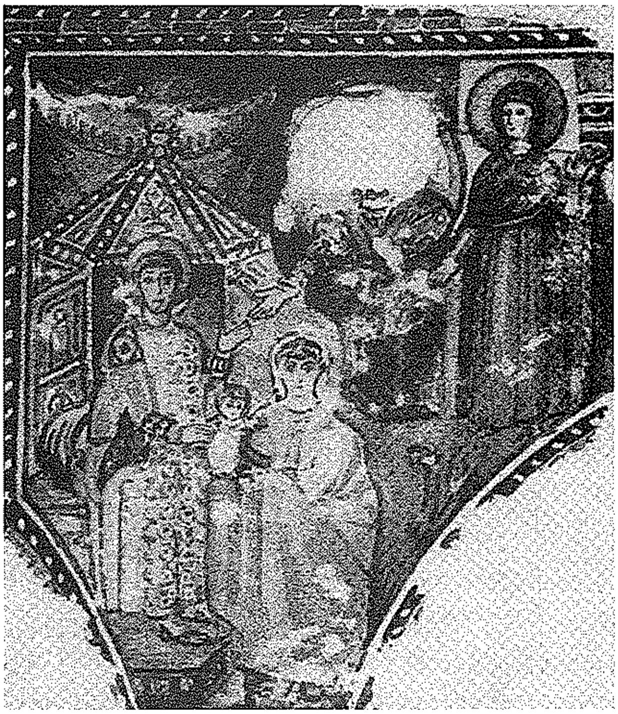
identificados como tal por suas auréolas e pelo sufixo "santo" acrescentado a seus nomes. A falecida, mostrada em um gesto de oração, dirige-se aos seus dois defensores sagrados. Os santos intervêm em seu meio pela mulher morta. Em Salônica, o significado da imagem é invertido. Aqui, é o santo que realiza a prece em nome dos vivos. Ele está morto, mas não recebe proteção. Antes, ele concede proteção no local de sua sepultura. A mudança de retrato funerário para ícone de santo, de imagem memorial de uso privado para imagem de culto de ritual público, aconteceu no domínio dos túmulos, muito como o próprio culto dos santos evoluiu das práticas fúnebres da era anterior.

d. Retratos Funerários e Ícones

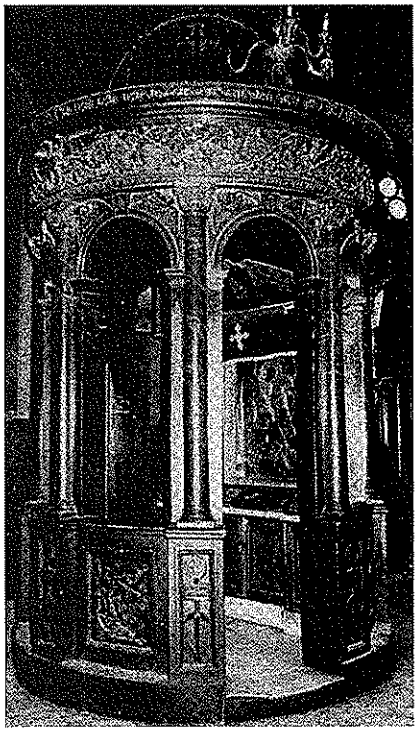
O retrato memorial dos mortos que antecedeu o ícone e determinou o início de seu desenvolvimento é mais conhecido hoje pelos retratos de múmias no Egito. Era amplamente usado de várias formas diferentes, sendo a principal, contudo, em painéis independentes pendurados nas paredes das câmaras mortuárias e também em edifícios públicos. Mais uma vez, os exemplos – raros como eram – vieram do Egito, onde o chamado Tondo dos
41 Irmãos, um grande retrato duplo de Antinópolis, é uma boa ilustração do gênero.[23] Os dois homens em uma pose frontal no quadro são identificados como mortos, visto que o pintor acrescentou duas figuras de deuses que eram invocados nos ritos fúnebres: Hermes, que acompanhava as almas em sua jornada na vida além da morte e que, neste caso, também era Anúbis, como sua coroa tripartida nos conta; e o Antino deificado que, por seus atributos, era aqui entendido como Osíris, o senhor do reino dos mortos.

40 Um antigo ícone dos mártires sírios São Sérgio e São Baco, hoje em Kiev, oferece uma comparação expressiva com o Tondo dos Irmãos. A analogia do par de irmãos com o par de santos (cap. 4c) é óbvia, apesar da escolha dos tipos frontais e do uso de auréolas para o ícone. Mesmo os pequenos atributos de deuses pagãos têm um equivalente no ícone. É um pequeno busto de Cristo, que promete a vida eterna e que recompensará com a glória eterna os bravos combatentes, que ofereceram sua vida por sua fé. Em seu medalhão, ele é mostrado na aparência de uma "imagem verdadeira", que precisa evoluir como um ícone de retrato por conta própria (cf. cap. 4c). Ícones como estes dos dois mártires devem ter circulado juntamente com o culto crescente de suas relíquias na Síria. O exemplo sobrevivente destinava-se a ser levado a toda a parte e pode ter sido mantido fechado outrora por uma coberta protetora, como um entalhe na borda dos painéis indica.

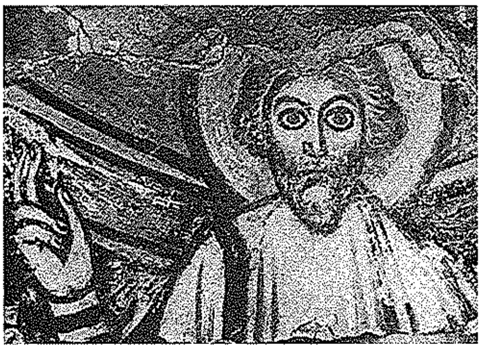
Há uma maneira estereotipada de retratar pessoas que associa o Tondo dos Irmãos à maioria dos exemplos sobreviventes de retratos antigos, incluindo os retratos de múmias.
42 Como um retrato de múmia representando o menino Eutiques ilustra especialmente bem,[24] essa maneira de retratar se manifesta na mudança dos ombros com respeito ao plano do quadro e também na ênfase dada ao olhar fixo, que é dirigido para o exterior e recebe mais atenção como resultado do movimento do corpo.



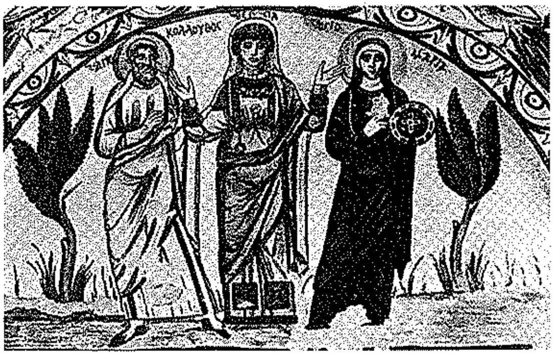
36. Tessalônica, igreja de São Demétrio; mosaico no corredor lateral, conforme representado em uma aquarela de W.S. George, séc. VI



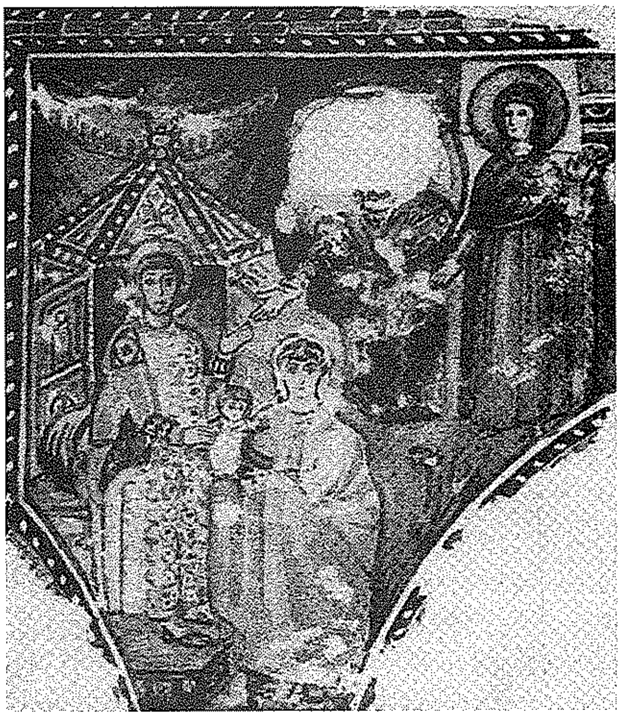
37. Antiga Cairo, igreja de São Jorge; cibório da imagem



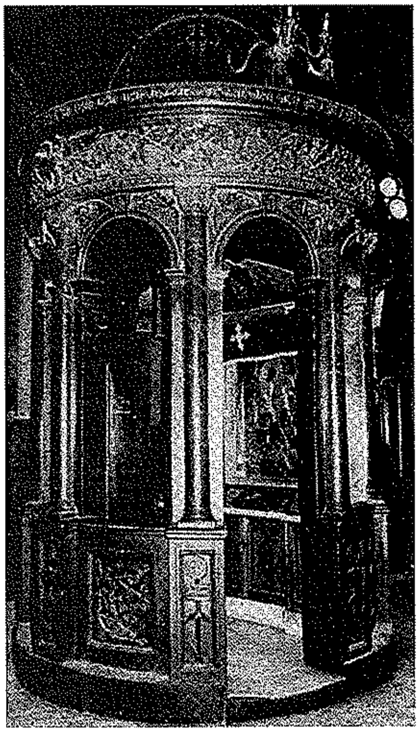
38. Karm al-Ahbariya (Egito), afresco de São Menas, séc. VII



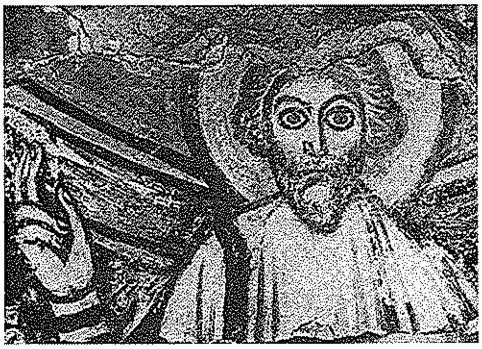
39. Antinoe (Egito), pintura de sepultura, séc. VI



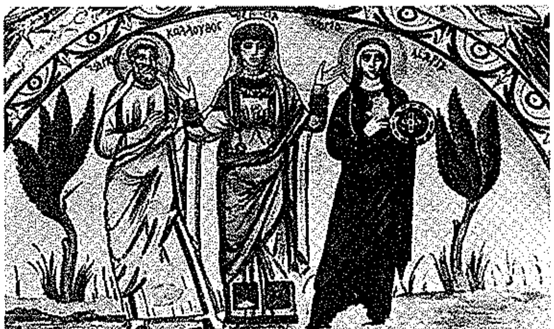
36. Tessalônica, igreja de São Demétrio; mosaico no corredor lateral, conforme representado em uma aquarela de W.S. George, séc. VI



37. Antiga Cairo, igreja de São Jorge; cibório da imagem



38. Karm al-Ahbariya (Egito), afresco de São Menas, séc. VII



39. Antinoe (Egito), pintura de sepultura, séc. VI

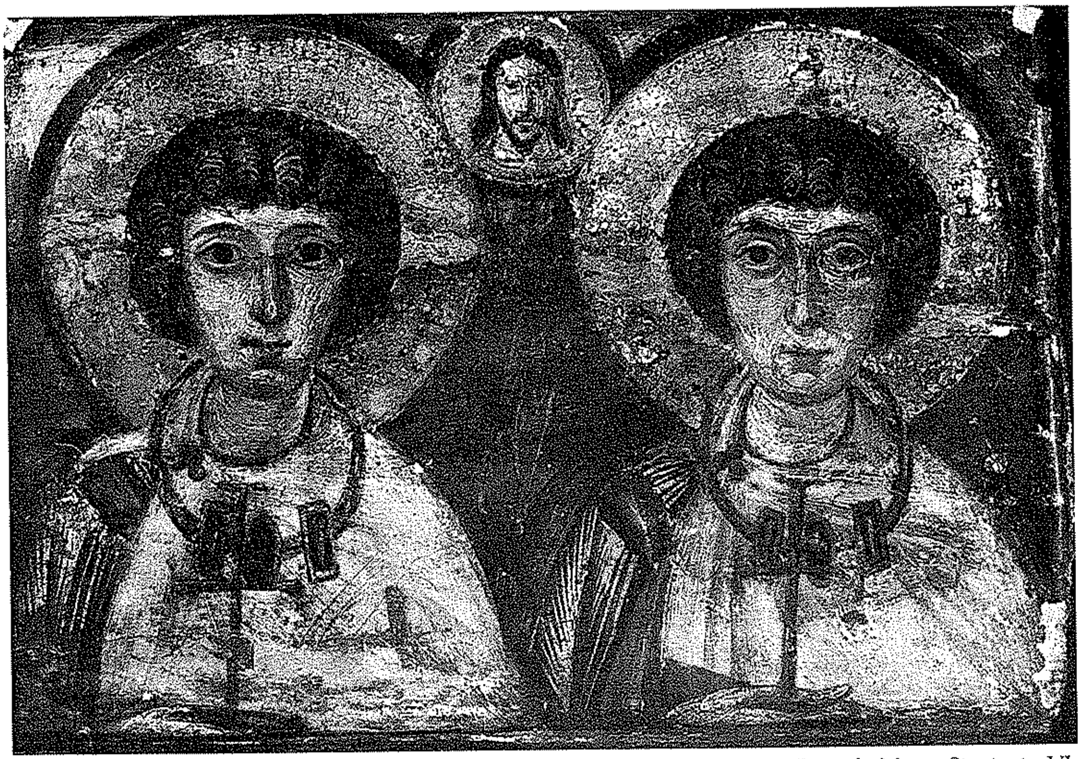
Não é mera coincidência quando redescobrimos essa mesmíssima maneira de retratar antiga em imagens de santos cristãos no oeste do Império Romano, como o mural de uma 43 catacumba em Nápoles representando o apóstolo Pedro.[25] Mais uma vez estamos na esfera sepulcral, mas chegamos à época do culto aos santos. O tipo de retrato escolhido, contudo, não muda. Ele agora pode facilmente ser identificado quando vemos a ligeira virada de cabeça para a esquerda e o movimento oposto dos ombros. A luz vem da esquerda como a profunda sombra no pescoço e nas dobras das vestes indica.

Esse modo específico de retratar uma pessoa morta e, depois, um santo, pode ser facilmente contrastado com uma imagem do séc. IV de Cristo que domina a chamada Câmara de Leão, na catacumba romana de Comodila, e parece ser a imagem sobrevivente mais antiga de Cristo como Pantocrator.[26] Embora ela também esteja relacionada à tradição de retratos em geral, não usa o esquema do movimento contrastante tanto de olhar fixo quanto de corpo e com isso impede o efeito íntimo da troca de olhares com o espectador. Na verdade, ela pertence à tradição diferente de mostrar imperadores e heróis em apoteose, o que indica um contexto celestial e usa a ênfase na divinização. Uma comparação expressiva é o retrato apoteótico do imperador romano Tito, colocado no alto da câmara mortuária dominando a abertura do Arco de Tito, em Roma, que corresponde à posição da imagem de Cristo na câmara mortuária do aposento da catacumba.[27]

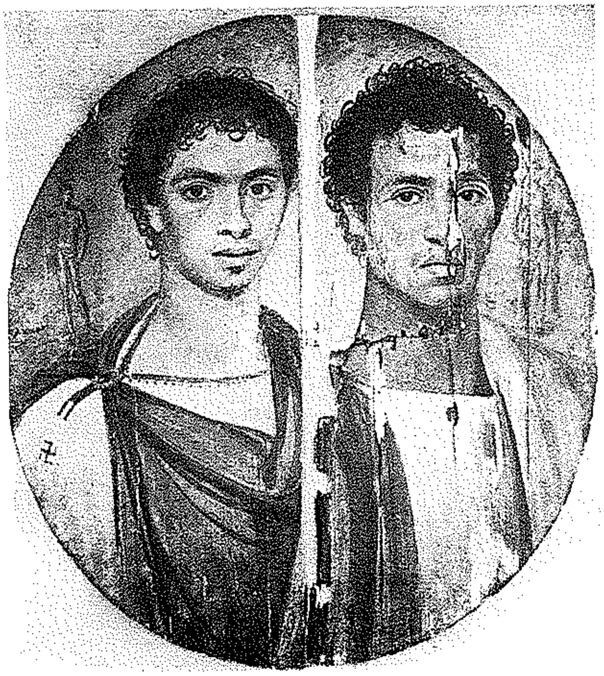
Estamos agora em condição de identificar a imagem de indivíduos privados, que eram celebrados após suas mortes, como, de fato, a origem de ícones posteriores. Tais imagens apareceram, para citar outro exemplo ainda, em um mural da cripta de Oceano na catacumba romana de Calisto, onde são usados até materiais de pintura de painel real.[28] A cabeça foi pintada em uma peça separada de tela inserida nas pinturas de parede em volta e, portanto, deve ter sido confiada a um pintor de retratos profissional o qual entregou uma peça separada de pintura, muito como os pintores de retratos no Egito contribuíam para os acessórios das múmias.

Os casos mais impressionantes do retrato privado são as ilustrações de ouro em vidro, 44 das quais temos muitos exemplos nas catacumbas romanas. Estes incluem todas as variedades de retrato privado e também os primeiros retratos de santos, especialmente de Pedro e Paulo.[29] Vista por esse ângulo, a transição do retrato comemorativo privado para a imagem do santo venerado é mais fácil de entender. Infelizmente, possuímos poucos exemplos de pinturas em painéis do período de transição. A maioria dos que temos veio do Egito, onde o clima por acaso é favorável à sua conservação.

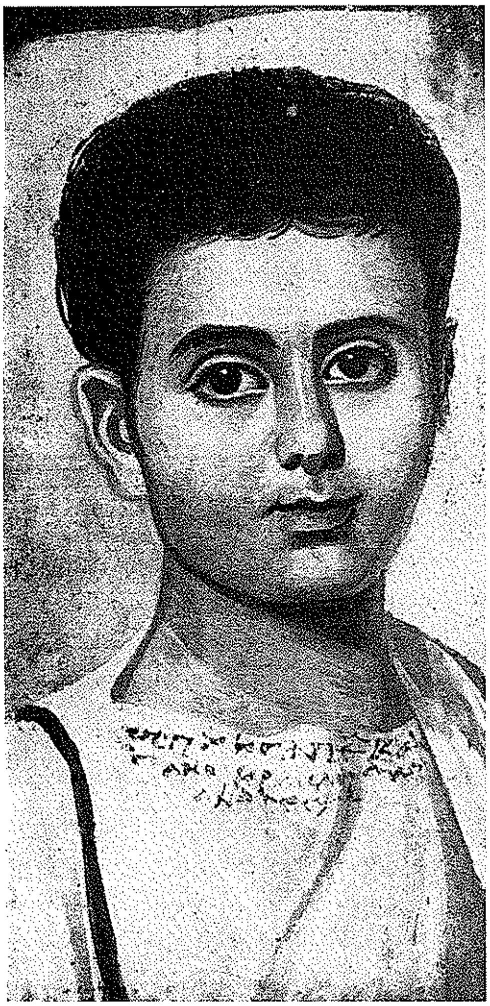
45 Um antigo ícone cóptico em Berlim representa "nosso pai Abraão, o bispo", como diz a inscrição. Embora a auréola circular apareça para indicar um santo, a inscrição identifica a pessoa representada como o abade do mosteiro local de Sto. Apolo, em Bawit, no Egito, onde foi encontrado.[30] O que à primeira vista parece ser o ícone de um santo, na verdade, mostra ser a imagem memorial de um membro da comunidade monástica. Se a imagem



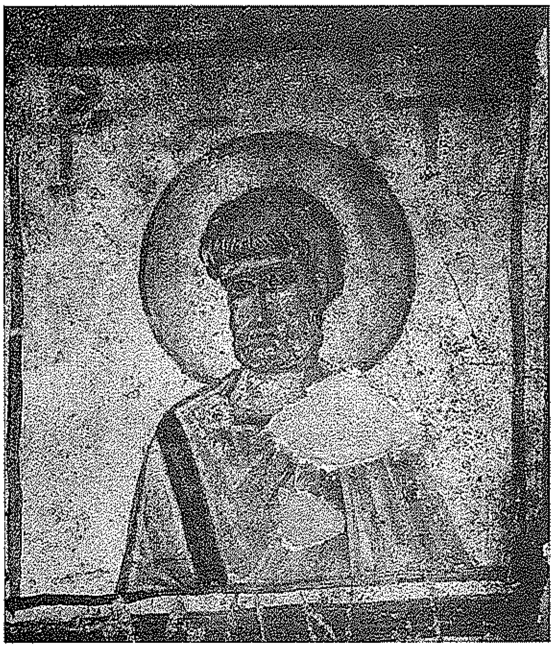
40. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental; ícone de Sérgio e Baco do Monte Sinai, séc. VI



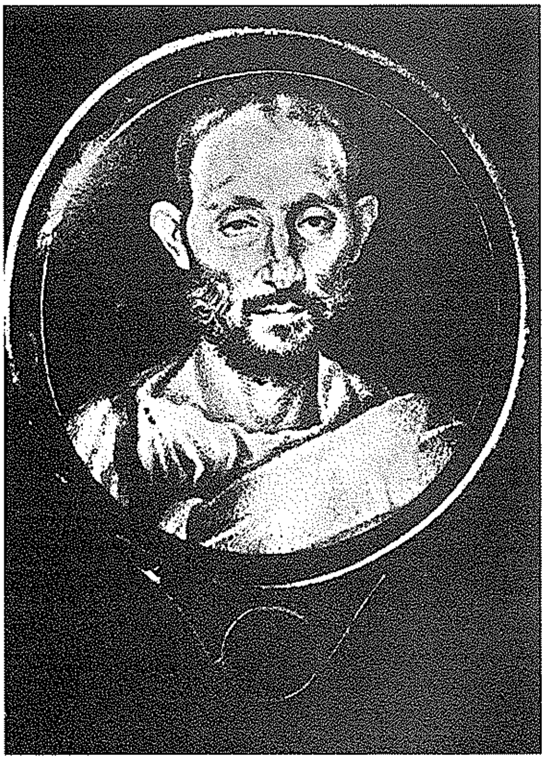
41. Cairo, Museu Egípcio; Tondo dos Irmãos de Antinópolis, séc. III



42. Nova York, Metropolitan Museum of Art; retrato de múmia de Eutiques



43. Nápoles, catacumba de S. Gennaro; retrato de busto de São Pedro, séc. V



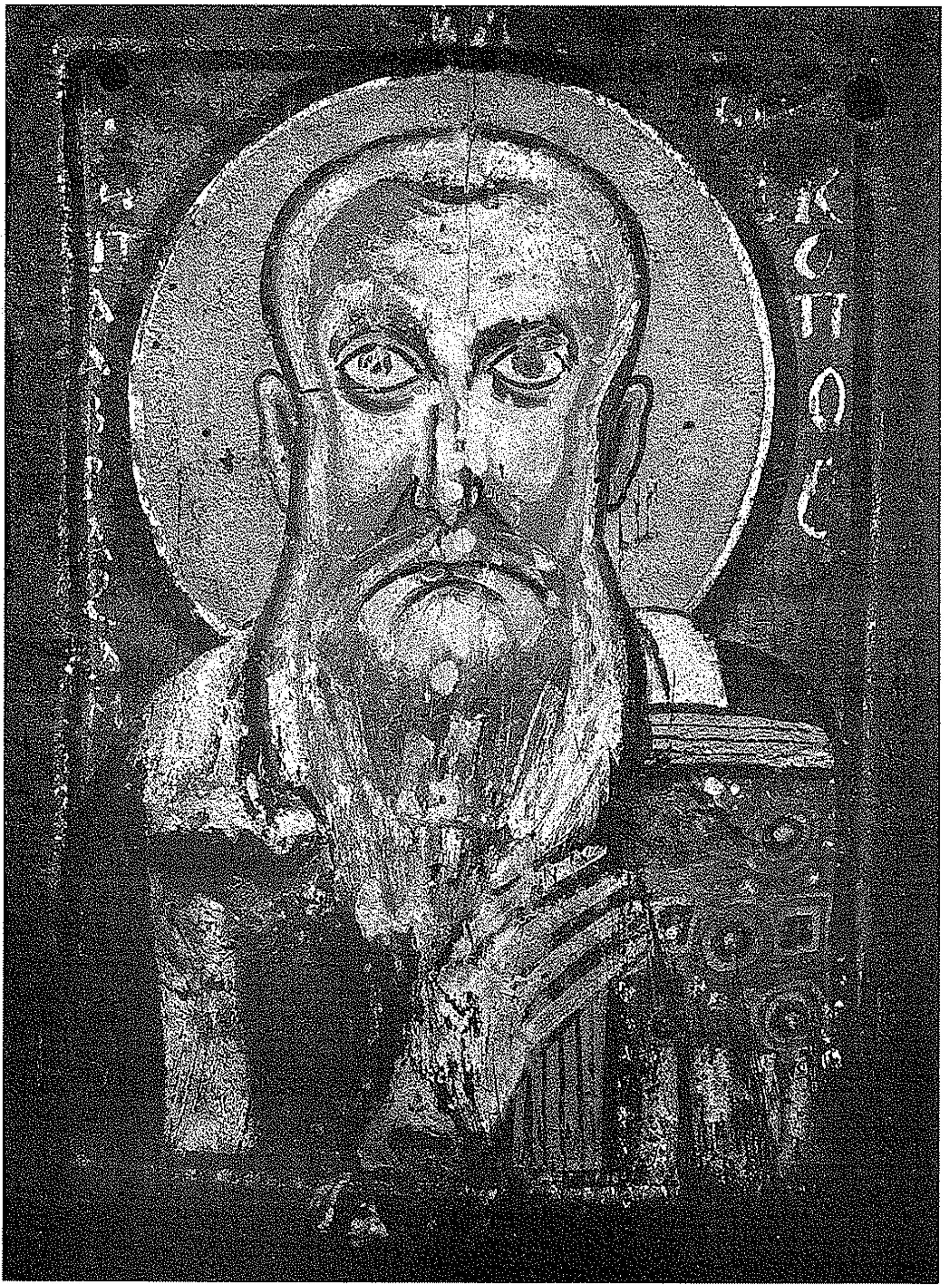
44. Roma, Museu do Vaticano; retrato em vidro com ouro, séc. IV

memorial iria se tornar um ícone de santo dependia mais da pessoa representada e menos do esquema de produção do retrato, pois esse último servia a ambas as funções. O uso de um tipo semelhante de imagem é mais bem explicado quando temos em mente que o conceito de santidade naquela época estava em transição. Aquele que tivesse sido um monge querido e bem lembrado poderia facilmente tornar-se um santo reconhecido. Seu retrato como monge falecido, sem qualquer necessidade de mudança, tornar-se-ia, depois, seu ícone como um santo.

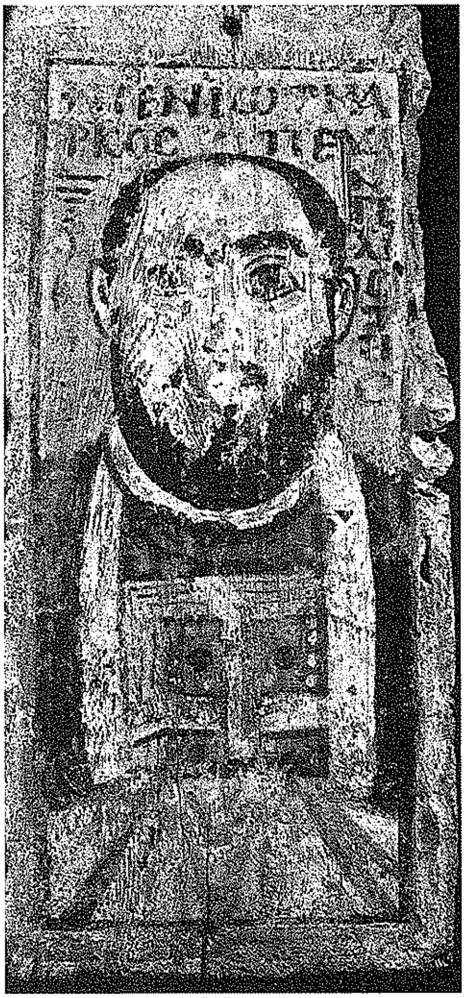
Um painel agora na posse do Cabinet des Médailles, em Paris, lembra bastante o retrato 46 de Abraão em Berlim e também representa um abade ou bispo, como é mostrado pelos trajes e pelo livro do Evangelho que o clérigo segura à sua frente.[31] Mas não tem a auréola circular ou o nimbo que normalmente adotamos para distinguir os santos. A inscrição, contudo, diz: "Nosso pai Marcos, o evangelista", indicando assim o que parece ser um retrato regular como um ícone do santo, ao passo que o painel de Berlim, apesar de seus atributos de ícone de santo, imortaliza um clérigo local. Claramente, o limite entre retrato e ícone era indefinido na época, e a imagem não é um guia confiável quando desejamos diferenciar um do outro. O retrato de S. Marcos também pode nos dar uma idéia dos retratos oficiais dos dignitários da Igreja, mencionados por fontes escritas da época. Como sabemos por João de Éfeso, no séc. VI, os recém-eleitos patriarcas de Constantinopla tinham seus retratos oficiais pendurados em uma galeria especial. Eles também enviavam retratos deste tipo a suas dioceses para serem celebrados em liturgia e geralmente escolhiam o díptico, como um modelo do séc. VII, de Brescia, claramente atesta.[32]

A partir do início do séc. V, temos evidências literárias do uso simultâneo de retratos dos vivos e dos mortos em igrejas, incluindo de santos. Foi solicitado ao bispo Paulino de Nola, que residia perto de Nápoles, um retrato para ser pendurado no batistério ao lado daquele do recentemente falecido Martinho de Tours por seu colega Sulpicio Severo.[33] Paulino ficou receoso, o que ele expressou em termos platônicos: a "pessoa divina" (*homo coelestis* – o *noēton* dos platonistas) não podia ser imitada e a "pessoa terrena" (*homo terrestris*) não devia ser imitada, ele disse. Para impedir que sua imagem fosse mal compreendida ou até mal usada ao lado do ícone de São Martinho, Paulino compôs inscrições lembrando ao contemplador que Martinho era um modelo a ser imitado e ele um modelo a ser evitado. Martinho, ele escreveu, oferecia o "modelo perfeito de uma vida digna" (*perfecta regula vitae*), enquanto ele era uma lição para pecadores que precisavam fazer penitência. Paulino não poderia ter expressado de modo mais claro o fato de que a distinção entre retrato, imagem memorial e imagem de culto tinha se tornado problemática. Era necessário tomar cuidado para que imagens usando a mesma convenção não fossem confundidas: a imagem errada podia facilmente se tornar um objeto de veneração.

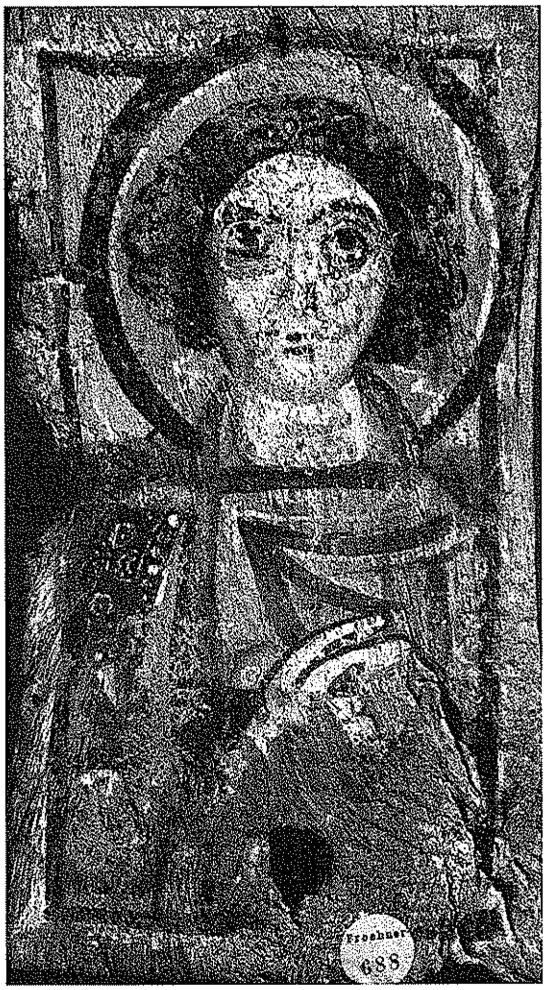
Os painéis de Berlim e Paris ilustram o problema à sua própria maneira. Somente 45, 46 pelas inscrições sabemos de fato qual painel representa o santo e qual, o abade local. Para os contemporâneos, a diferença talvez não fosse tão evidente. A imagem na sepul-



45. Berlim, Staatliche Museen; retrato do bispo Abraão de Bawit (Egito, séc. VI)



46. Paris, Cabinet des Médailles; painel egípcio de S. Marcos, séc. VI



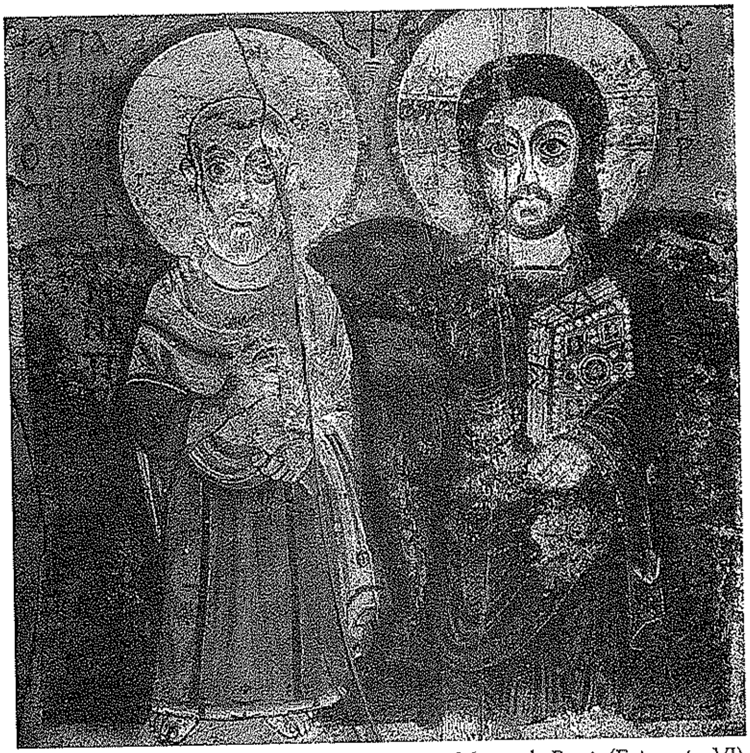
47. Paris, Cabinet des Médailles; painel egípcio do arcanjo Miguel, séc. VI

tura do reverenciado abade pode, na verdade, ter recebido mais veneração do que a do evan-gelista; ambas no final eram imagens memoriais, certificadas como tal pela existência de corpo e túmulo.

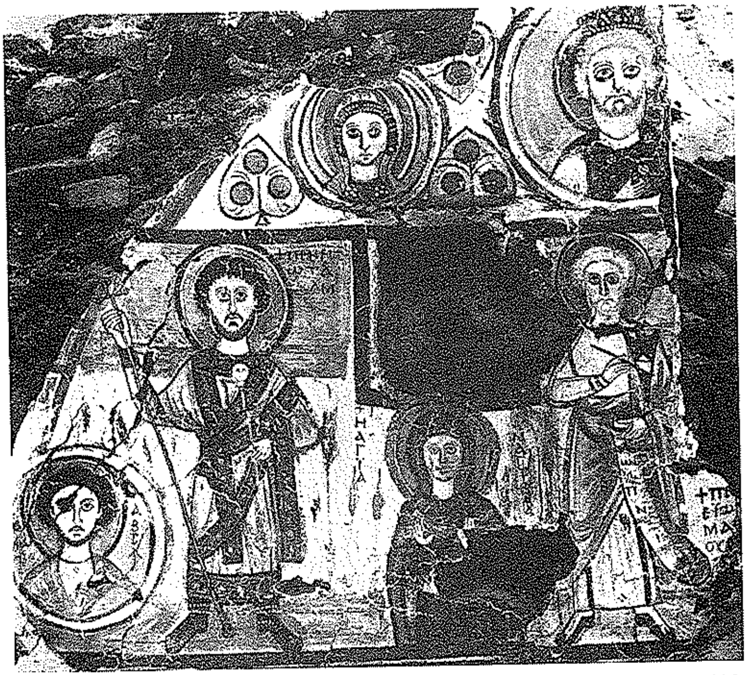
A extensão dessas convenções icônicas a outros seres representou uma importante fase de desenvolvimento. No Cabinet des Médailles, um painel semelhante ao painel de
47 S. Marcos foi preservado[34] . O busto de um jovem dignitário com uma faixa nos cabelos, vestindo um uniforme de oficial e exibindo um nimbo circular, foi identificado como o de um arcanjo. Esta identificação foi ajudada pelas pontas das asas nos ombros. Nesta imagem de um ser incorpóreo não-histórico, a linha da tradição da imagem memorial até os retratos de santos se quebrou. Os iconoclastas e, principalmente, os judeus entre eles, censuraram os cristãos por esse uso incoerente da pintura de retratos. Foram refutados pelo argumento de que, uma vez que Deus dera aos anjos um corpo visível a fim de fazê-los aparecer para a humanidade, então eles também poderiam ser representados em imagens.[35] O que se manifestou por um ato de Revelação celestial também poderia ser o tema de imagens. Além disso, a imagem incluía o ser imortal e não estava limitada somente à aparência física do corpo.

Dadas as amplas transições entre diferentes esquemas e funções da imagem, é difícil, às vezes, decidir como ler a mensagem de uma imagem de grupo, em que as figuras são apresentadas umas às outras. Um ícone egípcio do séc. VI, no Louvre, que veio do mosteiro de Bawit, o mesmo mencionado anteriormente em relação ao painel de Abraão, é
48 um exemplo pertinente.[36] Sto. Apa Menas, um monge local, parece ser uma imagem de santo independente, pois é mostrado com uma auréola e com o gesto de bênção. Mas sua posição frontal é contradita por sua apresentação ao Cristo. Na verdade, Cristo realiza o velho gesto do patrono que protege seu cliente ao colocar seu braço protetor em torno dos ombros de Mena. Pode ser verdade que, na imagem, Cristo "erga o abade entre os santos e o apresente às pessoas", como Klaus Wessel comentou certa vez. Mas o gesto tinha uma história própria, que definia o motivo com o significado de proteção.[37] Neste caso, a imagem não teve sucesso na fusão das idéias diferentes tanto de receber quanto de conceder proteção em uma fórmula pictórica convincente.

Quando o mosteiro egípcio de Bawit, lar dos dois ícones mencionados anteriormente, foi escavado, foram encontradas várias celas de monges que foram pintadas no séc. VII. Em uma delas, as paredes estavam totalmente cobertas por ícones de santos que represen-
49 tavam uma lista quase completa de todas as imagens que eram usuais na época.[38] A coleção heterogênea de imagens incluía santos de meio-corpo e de corpo inteiro, alguns orando e alguns abençoando, bem como bustos na forma de medalhão que tiveram sua origem no tipo sagrado de *clipeus* ou escudo de consagração. Parece que o monge que encomendara os murais queria cercar-se de todo o tipo de imagem que conhecia, homenageando assim todos os santos por ele conhecidos com um tipo específico de imagem.



48. Paris, Musée National du Louvre; Sto. Apa Menas de Bawit (Egito, séc. VI)



49. Bawit (Egito); parede de cela no mosteiro de Sto. Apolo, ca. 600

36 Os mosaicos na nave de São Demétrio, em Salônica, oferecem uma coleção semelhante de tipos de imagens, mas, neste caso, a situação é inversa.[39] Aqui, apesar da variedade de fórmulas de imagem, elas tratam do mesmo santo – São Demétrio – e são encomendadas por um grande número de indivíduos, que competem entre si pelo tipo de imagem escolhido. Por intermédio das inscrições, os mosaicos especificam os pedidos dos doadores. Algumas vezes, os pais rezam por si mesmos: "E tu, meu Senhor [*Despota*] São Demétrio, ajude-nos, teus servos [*doulois*] e tua serva Maria, que tu nos deste".[40] As imagens votivas incluem, algumas vezes, as figuras dos doadores; certa vez, os retratos de dois benfeitores da igreja foram até colocados como bustos em um medalhão ao lado do medalhão do santo local. Exceto pela auréola dourada que diferencia o santo, seria difícil distinguir o ícone deste dos retratos dos indivíduos privados.

Como a imagem imperial e a imagem dos deuses, o retrato funerário estudado recebeu um culto especial que tornou possível o surgimento do ícone. O culto aos túmulos promoveu o culto aos santos que, por sua vez, tornou-se manifesto no culto às suas imagens. Tanto as pessoas privadas quanto os santos eram celebrados com suas imagens. No caso dos santos, a diferença foi o tipo de celebração que transcendeu a esfera privada e, no final, tornou-se um culto público que foi sancionado pela Igreja. O ícone do santo foi um produto do culto praticado no túmulo do mesmo. O ícone, inicialmente, era semelhante ao retrato funerário privado a tal ponto que era praticamente indistinguível deste. Posteriormente, a faixa de tipos de imagens diminuiu quando os retratos funerários de indivíduos privados entraram em desuso e os ícones de santos adotaram convenções próprias. Mesmo então, eles faziam uso da estética que fora desenvolvida na antiga pintura de retratos.

e. Idealismo e Realismo no Retrato Antigo

O retrato pintado da múmia que surgiu apenas na época romana reflete três conceitos diferentes de retratar que convergiram no Egito – as tradições grega, romana e egípcia.[41] 42 Como resultado, os retratos sobreviventes de múmias diferem entre si em um grau considerável. Em função, entretanto, todos eles dependem da crença na vida além da morte, da qual deriva a idéia de conservação do retrato. O retrato serve para preservar a semelhança física da pessoa para a vida além da morte. No Egito, o corpo inteiro é conservado para o outro mundo ao ser embalsamdo, e a múmia, por sua vez, leva um painel de retrato da pessoa, que é colocado em cima do rosto.

Este retrato, independentemente de seu uso no Egito, adotava dois conceitos diferentes da pintura de retratos, dos quais o grego, segundo a filosofia grega, "não enfatizava tanto a semelhança de um indivíduo único (...) quanto a idéia do homem que transcende os limites da semelhança física. Significativamente, a máscara mortuária nunca se tornou comum na Grécia", mas apareceu em Roma. A máscara mortuária romana, que influenciou tanto o retrato romano, "servia para preservar o corpo" de seu próprio modo. "Não era tanto a forma eterna, destinada a servir no outro mundo (...), quanto a semelhança real do corpo físico que se tornava importante para representar a real existência de um indivíduo".[42]

A transformação da velha máscara mortuária egípcia, com seu sorriso rígido, no retrato romano, com sua semelhança física, é mais bem ilustrada por uma máscara de papelão do chamado Túmulo Kaufmann, em Havara, datando dos primeiros dias do Império Romano.[43] Com exceção da douração que era comum no Egito, a influência do realismo que se desenvolveu na Roma republicana é evidente.[44] O painel pintado do retrato, em seqüência cronológica, acompanhava o uso da máscara de papelão. Dois retratos de múmia de Havara indicam o uso paralelo da máscara de papelão e dos painéis pintados para as múmias egípcias na época do imperador Adriano, ou seja, no séc. II d.C.[45] A máscara, agora, é a única parte que se torna dourada, ao passo que os cabelos estão pintados de preto e o manto é branco. A crescente romanização gradualmente mudou a aparência da antiga máscara.

O retrato pintado em um painel marca a última fase do surgimento de múmias no Egito romano. Ele está inserido no relevo do busto esculpido que cobre a segunda das duas múmias de Havara. Permitindo o mais alto grau de semelhança com a ajuda de uma técnica bastante simples, não é nada além de um retrato fúnebre no sentido comum como era usado pelos romanos. Em alguns casos, pode ter sido um exemplo reutilizado cujo uso para a múmia não afetou sua aparência absolutamente. O retrato pintado, como resultado, reflete tanto o conceito grego de idealizar a pessoa quanto o conceito romano de recordar sua aparência real.

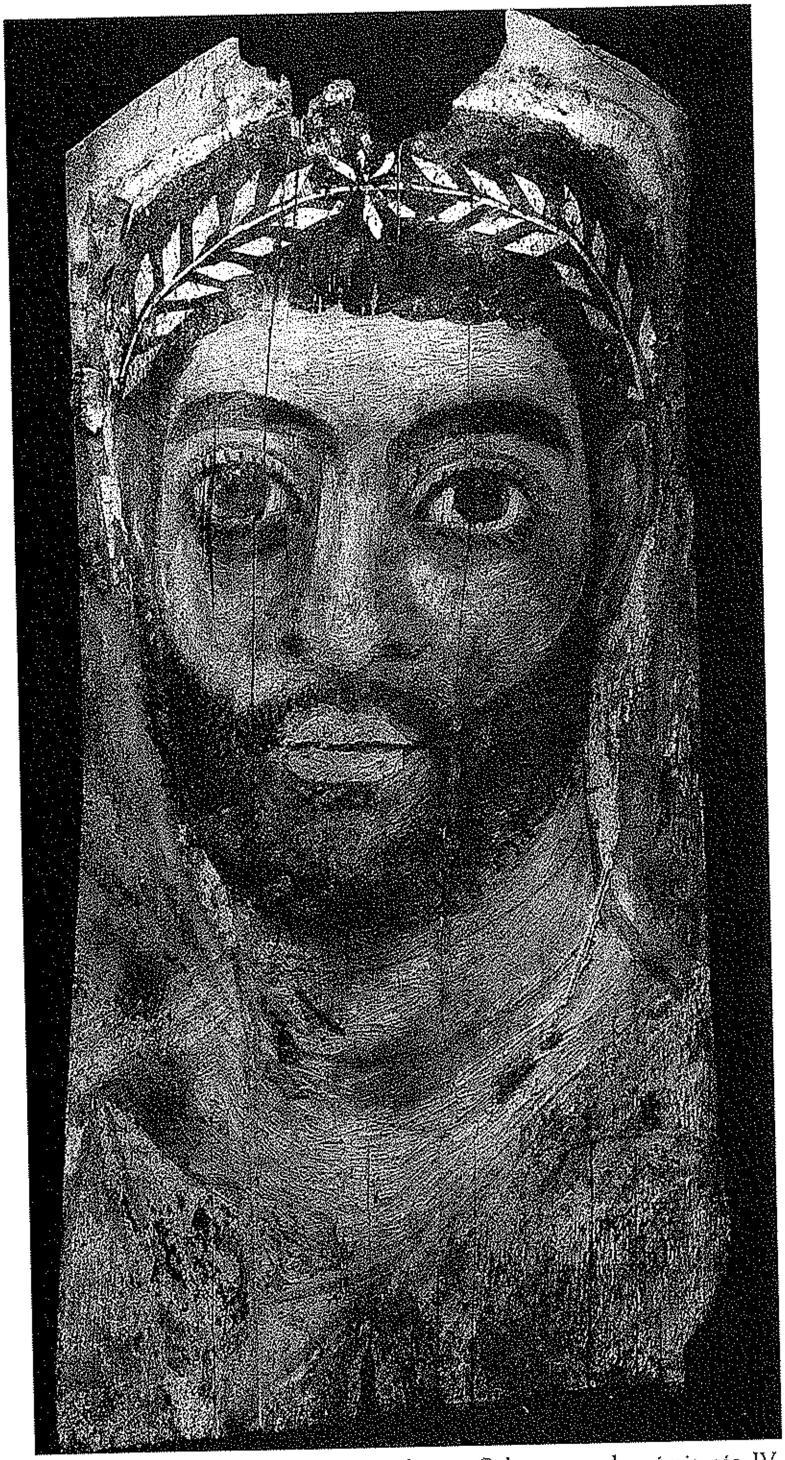
O retrato de uma múmia masculina em Dumbarton Oaks, em Washington, parece
prever o ícone do santo, pois dá a impressão de olhar para além do mundo presente.[46] Seu 50
rosto idealizado, o oposto do rosto do indivíduo com seu realismo inerente, reflete a beleza de um modo geral, espiritual. O dourado, aqui limitado aos lábios cheios do homem e ao fundo do painel, adota motivos da tradição egípcia. A heroicização por meio de uma coroa dourada nos cabelos escuros, como parte da tradição greco-romana, aumenta sua dignidade, que distingue o novo status do morto no outro mundo.

Na antiga pintura de retratos, o *retrato memorial*, que registra a realidade de uma única vida, contrasta com a *imagem heróica*, que representa um ideal para além da realidade física. Os exemplos sobreviventes ou satisfazem um ideal da pintura de retratos à custa do outro ou alcançam um equilíbrio entre os dois, já que se referem tanto à existência temporal da pessoa quanto também ao reino do outro mundo, onde o morto habita. A nova existência da vida além da morte exige os cuidados e o respeito dos vivos.

Os ícones de santos prontamente fizeram uso das possibilidades do retrato fúnebre, seu predecessor, na medida em que também representavam um indivíduo na mais específica heroicização cristã e recordavam a vida humana, bem como aguardavam uma realidade sobre-humana. A escolha entre imagem memorial e imagem ideal não era uma questão de simples opção de como registrar um corpo histórico versus inventar uma aparência ideal.

O estudo da natureza, necessariamente, envolve a questão de como ela é entendida em uma determinada época. Se for rejeitada como uma realidade menor, ou negativa, então será posta de lado e subordinada a formas que são tanto ideais quanto de uma qualidade abstrata, geral. O culto, finalmente, precisa de um ideal que possa ser venerado. Como Walter Benjamin comentou: "A definição da aura é uma manifestação especial de algo remoto, não importando o quanto isso possa estar perto". A distância, em oposição à realidade próxima, alcança o clímax na imagem do santo que, como tal, permanece inacessível para o crente. "A presença física" que tal imagem transmite para nós é contrabalançada pela "aparência" imaterial que distingue a pessoa representada.[47]

Como a mais importante fonte de ícones de santos, o retrato funerário se desenvolveu no túmulo, onde a família e os amigos realizavam os rituais de recordação. Mas a imagem de Deus não pode ser derivada desta tradição. As imagens divinas dos pagãos, que constituíam o objeto de sacrifícios, por muito tempo foram rejeitadas pelo cristianismo e, no final, foram substituídas por imagens de Cristo. Os exemplos sobreviventes de imagens de painel dos deuses vêm novamente do Egito, onde o clima favoreceu a preservação das pinturas de painéis.[48] Finalmente, os rituais do Estado cercando o culto de ícones de Cristo levam à terceira fonte do ícone cristão: a imagem imperial.



50. Washington, D.C., Dumbarton Oaks; retrato de múmia, séc. IV

Notas

1. Sobre o ícone de Felipe do Monte Sinai, cf. Weitzmann (1976), nº B59 e ilus. 116; sobre o retrato da múmia no Louvre, cf. Zaloscer (1961), nº 19.

2. Sobre este assunto, cf. Egger (1963), 212ff.

3. Sobre o ícone de Irene, cf. Weitzmann (1976), nº B59 e ilus. 116.

4. Sobre o afresco de Teodoto, cf. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique* (Roma, 1911), ilus. 35, e Wilpert (1914-17), vol. 3, ilus. 184. Cf. H. Belting, "Eine Privatkapelle im Frühmittel-alterlichen Rom", *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987): 55ff. Os afrescos foram produzidos no pontificado do papa Zacarias (741-52). Também cf. P. Romanelli e P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (Roma, 1964), uma monografia geral sobre a Igreja.

5. Sobre o afresco em S. Giovanni e S. Paolo, cf. Wilpert (1914-17), vol. 3, ilus. 131, e idem, "Le pitture della 'Confessio' del SS. Giovanni e Paolo", em *Scritti in onore di B. Nogara* (Roma, 1937), 517ff. Sobre a Igreja, cf. A. Prandi, *Il complesso monumentale della basilica celimontana dei SS. Giovanni e Paolo* (Roma, 1953). Sobre a questão dos santos venerados lá, cf. P. Franchi de Cavallieri, "Dove furono sepolti i SS. Cipriano, Giustina, e Teoctisto?". Note Agiografiche 8, *Studi e Testi* 65 (Roma, 1935), 335ff; N. M. Denis-Boulet, *Rome souterraine* (Paris, 1965), 278-79. É difícil determinar a relação exata da câmara de culto (*confessio*) com a basílica de Pamáquio. Pamáquio (diferentemente de Rufina?) venerava S. Paulo e S. João, que foram, ambos, decapitados. Somente uma lenda posterior fez com que se viessem a ser identificados como dois outros santos com os mesmos nomes, cujos corpos foram escondidos em sua própria casa durante sua perseguição sob o comando do imperador Juliano – claramente uma tentativa de justificar o culto na cidade retrospectivamente.

6. Cf. Wessel (1963), 181 com fig. 10.

7. Sobre a catacumba de Calisto, cf. Wilpert (1903), ilus. 84, 88 e 110).

8. Sobre a imagem do santo, cf. Belting-Ihm (1986), passim.

9. Sobre o motivo da cortina, cf. Eberlein (1982), passim. No caso da transição do culto das imagens do imperador e dos mortos para o dos santos, cf. A. Grabar, em *Cahiers archéologiques* 1 (1947), 124-25; Treitinger (1938), 55-56; Bertelli (1961b), 87-88.

10. Sobre a imagem mortuária da senhora na catacumba de Trasão, cf. Wilpert (1903), ilus. 163.2; sobre aquela na Vigna Massimo, ibid., ilus. 175.

11. Sobre o culto aos mártires, cf. mais recentemente Deichmann (1983) 54ff., e Denis-Boulet (ver n. 5 acima), 141ff. Em relação ao culto de imagens, cf. esp. Kollwitz (1957), 57ff., e Lucius (1904), 271ff. e 306ff.

12. Achelis (1936), 48, 62-63, e ilus. 27, referentes à galeria principal na segunda catacumba. O *arcossólio de Proculus* (160 cm x 85 cm) data do séc. V (Fasola, 1975, 73 e ilus. 5b). Também cf. Kollwitz (1957) e Weis (1958).

13. Em outro túmulo na segunda catacumba de S. Gennaro, em Nápoles (Achelis 1936), 48, 68, e ilus. 38; Fasola (1975), ilus. 7, p. 93, e fig. 70, o próprio São Januário é representado entre as mulheres Nicatiola e Cominia, que estão enterradas aqui; ele até tem um cristograma sobre seu nimbo e é mostrado na mesma atitude de oração. Somente as velas acesas e o tamanho das figuras o distinguem.

14. Sobre a igreja de Demétrio em Tessalonica e seus mosaicos, cf. Grabar (1943-46), 1:450ff.; esp. G. A. Soteriou e M. G. Soteriou, *Hē basilikē tou hagiou Demetriou Thessalonikēs* (Atenas, 1952); Krautheimer (1965), 95ff.; Kitzinger (1958), passim; e Cormack (1985), 50ff. Ver nn. 15 e 16 abaixo. Esse não é um túmulo genuíno, mas um local de culto que indica a presença de um túmulo.

15. Sobre o mosaico na parede ocidental da igreja de Demétrio, ver Soteriou e Soteriou (ver n. 14 acima), ilus. 62 (ilus. 63-69 mostram as outras imagens votivas), e Cormack (1985), 80-81 e fig. 23.

16. Cf. Pallas (1979), 44ff., e Cormack (1985), 76. Soteriou e Soteriou (cf. n. 14 acima), ilus. 65 mostra o tipo ideal da figura que ora, sem outras figuras, diante de um nicho em forma de concha.

17. Cf. Papageorgiu (1908), 342ff. (antes do incêndio), e Cormack (1969), 17ff. (com análise da aquarela por W. S. George ilustrando os mosaicos queimados). Cf. Grabar (1957); Kitzinger (1958); e Cormack (1985), 87-88, com figs. 27-28.

18. Cf. Pallas (1979), fig. na p. 56.

19. K. M. Kaufmann, *Die Mensastadt* (Leipzig, 1910). O relevo em Viena (inv. I 1144; 67,5 cm x 46,2 cm) está em Wessel (1963), fig. 13 e Frankfurt (1983), nº 177. Também cf. ibid., pp. 223ff., artigo por J. Christern, "Die Pilgerheiligtümer von Abu Mina and Qual'at Siman". Um relevo diferente (do Museu de Alexandria) aparece em Zaloscer (1974), fig. 105.

20. Cf. Grabar (1958); C. Metzger, *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre* (Paris, 1981); Vikan (1982), com outras referências; Frankfurt (1983), nº 175; e Nova York (1978), nº 517. Sobre Menas, cf. P. Porta, "Le ampolle inedite ... di Bologna", em *Il Carrobbio* 6 (1980), 301ff.

21. Estes são afrescos em Karm al-Ahbariya; cf. W. Müller-Wiener, em *Archäologischer Anzeiger*, (1967), 473ff.

22. Sobre o afresco do túmulo em Antinöe, cf. M. Salmi, "I dipinti paleocristiani di Antinoe", em *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosselini* (Florença, 1945), 159ff. Também cf. A. Grabar, "Deux monuments chrétiens d'Egypte", em *Synthronon*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 2 (Paris, 1968), 4ff.

23. Sobre o tondo dos irmãos no Cairo (Museu Egípcio G.33267) de Antinópolis, cf. Parlasca (1966), 67 nº 7, 131, e ilus. 19.1 , e Parlasca (1969), nº 166 e ilus. 40 (com datação no período de Adriano).

24. Sobre o retrato de Eutiques (Nova York, Metropolitan Museum inv. 18.9.2) , cf. Parlasca (1966), 80 nº 8, 228 nº 113, e ilus. 29.3; Zaloscer (1961), ilus. 5; e Parlasca (1969), nº 167 e ilus. 40.

25. O busto de São Pedro, com o busto de Paulo, esteve outrora no arcossólio na segunda catacumba (Achelis, 1936, 48 e 70 com ilus. 42 e Weis 1958, 23 fig. 4.)

26. Sobre o Pantocrator na catacumba de Comodila em Roma, cf. A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (Roma, 1975), p. 138 nº 5, e A. Ferrua, em *Rivista archeologica cristiana* 34 (1958): 18. Boas ilustrações coloridas estão em A. Grabar, *Le premier art chrétien* (200-295) (Paris, 1967), fig. 237.

27. Sobre pinturas de deuses e heróis, cf. Weis (1958), 51-52; Parlasca (1966), 72 e ilus. 21; G. K. Boyce, *Corpus of the Lavaria of Pompei* (Roma, 1937); W. Ehrlich, *Bild und Rahmen im Altertum* (Leipzig, 1954), fig. 77 e passim.

28. Sobre o retrato na câmara de Oceano da catacumba de Calisto, em Roma, cf. Wilpert, (1914-17), vol. 3, ilus. 182.1; Kollwitz, (1957), 70-71 e ilus. 8.2. Também cf. Nestori (ver n. 26 acima), 101 nº 15.

29. Sobre a coleção de ouro em vidro, cf. Charles R. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library* (Cidade do Vaticano, 1959), esp. os primeiros retratos privados (nº 5), aqueles mostrando um casal (nºs 1, 7) e um casal com criança (nº 5), e os retratos de Pedro e Paulo coroados por Cristo (nºs 50, 66, 67) ou ladeando Sta. Inês (nº 75). Aqui nós apresentamos a ilustração de um ouro em vidro em Arezzo.

30. Sobre o painel de Abraão na antiga Berlim Oriental, cf. Wessel (1963b), frontispício; Zaloscer (1974), fig. 75; Kollwitz (1957), 66. Sobre o Abbacyrus em Sta. Maria Antiqua, cf. Wilpert (1916), ilus. 196.4.

31. Nova York, (1978), nº 498, com mais literatura.

32. Sobre os retratos dos patriarcas, cf. *Chronographia* de Theophanes, ed. C. de Boor, (Leipzig, 1883), 155 e João de Éfesa, *Historia ecclesiastica* 3, ed. E. W. Brooks (Louvain, 1952), 7.13-15; 32.13-14; 66.25-67.17, e 73.3-6. Sobre o díptico na Brescia, cf. Delbrueck (1929), 103ff. com nº 7, e H. Belting, "Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter", *Frühmittelalterliche Studien* 1 (1967): 94ff. e esp. 119 com fig. 95.

33. Sobre a carta 32.2 , cf. G. de Hartel, ed., "S. Paulini Nolani Epistulae", em *Corpus Scriptorum Ecclesiasticarum Latinorum* 29 (Viena, 1894), 276.9ff. Também cf. R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola* (Amsterdam, 1940), 35ff. Cf. Kollwitz (1957), 70.

34. Sobre o ícone do anjo no Cabinet des Médailles, Paris, cf. *Koptische Kunst* (catálogo; Essen, 1962), nº 235, e Nova York (1978), nº 483.

35. Cf. Baynes (1955c), 226ff.

36. Sobre o ícone de Paris, cf. Felicetti-Liebenfels (1956), 25 e ilus. 29; Wessel (1963b), 186 e ilus. 14.

37. Ver n. 36 acima,

38. Bawit, Capela 42, Foto École des Hautes Études, Paris, nº C 2213. Sobre o mosteiro de Apolo em Bawit, cf. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Mémoires Institut Français d'Archeologie du Caire (Cairo, 1916); G. Maspero, *Fouilles exécutées à Bavit* (Cairo, 1923); e Badawy (1978), 247ff., com um resumo sobre os afrescos. Os afrescos das absides e nichos são discutidos em Ihm (1960), 198ff.

39. Ver n. 17 anterior.

40. Papageorgiu (1908), 342.

41. Sobre a concepção do retrato, cf. Zaloscer, (1961), 31ff. e 41ff.; Parlasca, (1966), 59ff. e 73ff.

42. Zaloscer (1961), 7.

43. Parlasca (1966), 107 e ilus. 5.3, sobre a máscara de papelão de Havara em Berlim (Ägyptisches Museum inv. 14211).

44. Ibid., 114 e ilus. 4.2-3, sobre o busto funerário de Cláudio de Aurunceius em Bruxelas, comparado com o suposto esposo de Aline em Berlim (Ägyptisches Museum inv. 11414).

45. Ibid., ilus. 5.3-4.

46. Washington, D.C., (1967), nº 355. (altura = 36,9 cm). A datação é do séc. III; cf. Parlasca (1966).

47. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Edição Suhrkamp 28 (Frankfurt, 1972), 53 n. 7.

48. Ver n. 27 acima.

6. A IMAGEM IMPERIAL NA ANTIGUIDADE E O PROBLEMA DO CULTO CRISTÃO ÀS IMAGENS

O terceiro gênero pictórico da Antiguidade a ser associado a práticas de culto é a imagem imperial. Uma miniatura bizantina em um saltério de 1066 serve de introdução ao tema.[1] Conta a história de três companheiros de Daniel que se recusaram a adorar a imagem de culto do rei Nabucodonosor; recusa perigosa, pois o rei proclamara que "quem não se curvar até o chão e adorar será imediatamente lançado numa fornalha ardente" (Daniel, 3:6). Nabucodonosor realmente os atirou no fogo, mas os três jovens inabaláveis foram salvos pelo anjo do Senhor.

Dadas estas circunstâncias, a representação na miniatura da imagem de culto descrita por Daniel é surpreendente. Embora o texto faça referência a uma estátua de ouro, as iluminuras representam a ofensiva imagem como um retrato imperial contemporâneo. Fica pendurada por um gancho à parede, como um painel suspenso.

a. A Veneração da Imagem Imperial

É difícil determinar se o monge que pintou a miniatura estava meramente ilustrando a história bíblica dos três hebreus com certa liberdade de detalhes ou se estaria fazendo uma alusão polêmica. Mas ele claramente pressupunha que ícones imperiais desse tipo eram já familiares a quem os via. Na época, o imperador ainda era objeto de veneração ritualística; sentava rígido em seu trono durante as recepções públicas, recebendo prostrações, como um ícone que é oculto e revelado por uma cortina em um ritual ensaiado.[2] Nas cerimônias que se seguiam a vitórias militares, a posição de prostração significava subordinação à "estátua viva", como demonstra a miniatura em um saltério do imperador Basílio II (976 - 1025), em Veneza.[3]

Não se sabe ao certo por quanto tempo perdurou a veneração da imagem imperial na Idade Média, mas os exemplos que sobreviveram ou de que temos descrições são os únicos retratos que apresentam a pessoa em posição frontal, exigindo, assim, adoração ao imperador, como ocorrera anteriormente com seus antecessores pagãos. O mosaico do imperador Alexandre, do ano de 913, na igreja de Sta. Sofia, guarda enorme semelhança com a imagem imperial pintada da história dos hebreus, do mesmo modo como os dois

52 grandes tondi de pedra que podem ser vistos atualmente em Veneza e em Dumbarton Oaks.[4] Os relevos já fizeram parte de uma parede externa. A existência de uma versão pintada foi relatada por uma fonte do séc. VIII ao descrever a cidade de Constantinopla. Conta que os pintores admiravam uma "estela colorida" do imperador Filípico (711-13) nas termas de Zeuxippos.[5] Aqui a noção "estela" indica que a imagem pintada tinha a mesma função da estátua memorial que a antecedera.

A veneração da imagem de Cristo, exaustivamente debatida, fora justificada explicitamente pela adoração incontestável da imagem imperial. O Concílio de Nicéia (787), que tratou dessas questões, decretou: "Quando a população corre com velas e incenso de encontro às imagens e ícones do imperador adornados com flores, não o faz para homenagear painéis pintados com tinta colorida, mas sim o próprio imperador".[6] Tal prática já era bastante antiga, evidentemente.

Desde os primórdios do ícone, a glorificação oficial da imagem imperial é fartamente documentada. Quando o cristianismo se tornou a religião de Estado, os cristãos tiveram de lidar com esse tipo de adoração como uma fonte de possíveis conflitos. Entretanto, aquilo que recusavam ao imperador-deus pagão concediam alegremente ao representante do Estado cristão. As cerimônias imperiais do Império Romano cristão foram originadas no final do séc. III, época de Diocleciano.[7] O grande reformador introduzira uma mudança fundamental na lei sobre retratos imperiais, estabelecendo normas constitucionais rígidas que permaneceram em vigor por séculos. Qualquer infração dessa lei significaria uma clara violação da constituição.

Mesmo no início do período cristão, as imagens imperiais consistiam, em sua maioria, de estátuas, normalmente monumentos ao monarca erguidos em praças públicas, dando continuidade ao gênero de monumentos dos tempos pagãos. No séc. V, Filostórgio descreveu o culto institucionalizado à estátua de Constantino em uma coluna do Fórum de Constantinopla, culto este que deu continuidade ao gênero em um novo contexto. Uma gigantesca estátua sobrevivente do período, representando um imperador do séc. V, foi deslocada para Barletta, no sul da Itália.[8] O imperador, vestindo a armadura de general, provavelmente segurava uma enorme cruz na mão direita, como símbolo da vitória prometida pelos céus e como emblema daquele que, como o *basileus*, ele representava na Terra. No marfim de Probo, uma figura semelhante representa um imperador erguendo um estandarte com a inscrição: "Conquistarás em nome de Cristo".[9]

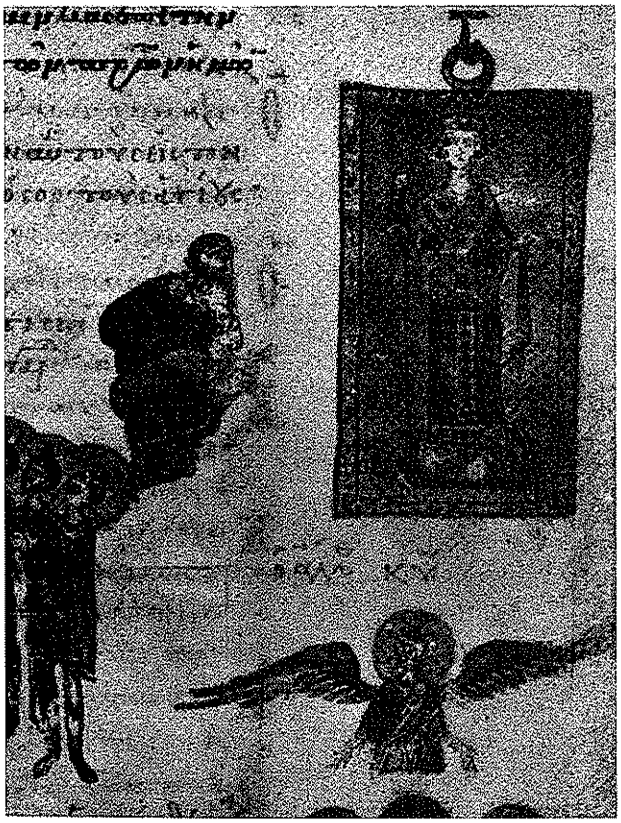
A estátua imperial não era a única imagem de culto da época em que era representado o imperador. O texto de Nicéia cita referências anteriores às pinturas em painéis, que o imperador distribuía para as províncias como símbolos de sua presença legítima. Essas figuras gozavam da vantagem dupla de serem portáteis e de não fazerem referência às imagens
53 pagãs. Mais tarde, nós as vemos em um calendário oficial do séc. V, o chamado *Notitia dignitatum*.[10] Nele, as diferentes posições hierárquicas dos oficiais do Estado são relacionadas

e representadas por suas respectivas insígnias. A página sobre o prefeito pretoriano mostra o retrato do imperador, que lhe fora enviado devido a seu posto. Ficava em exibição entre duas velas acesas sobre uma mesa em seu gabinete, significando que o oficial administrava a justiça em nome do imperador. A imagem aparece novamente em um pedestal próximo, posição idêntica à que aparece em uma obra em marfim do governante romano Probiano.[11] A autoridade oficial é representada pela imagem do imperador, especialmente durante processos judiciais e sessões em tribunais. Encontramos uma forma diferente de pedestal para os retratos em um evangelho em Rossano.[12] Nele, durante o interrogatório de Jesus, o governador romano Pilatos está sentado entre dois pedestais com retratos dos co-imperadores. A imagem imperial não era somente um símbolo oficial, mas simultaneamente um objeto de culto.

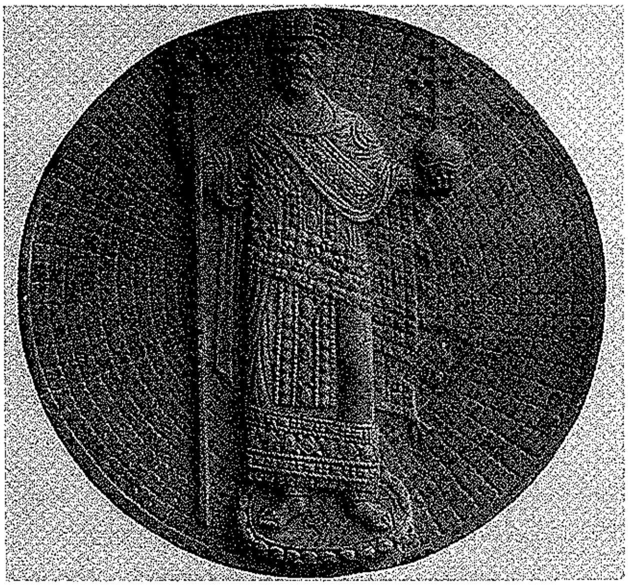
b. A Pessoa do Imperador e o Status Legal de Sua Imagem

O culto imperial às imagens igualava a pessoa representada ao seu retrato. Essa identificação levou à prática de transmitir para as imagens todas as honras e direitos devidos à pessoa do imperador. Seu *status* na lei do Estado era estendido ao seu retrato, que podia ser usado com eficácia para representá-lo nas províncias, desde que seu status fosse definido com exatidão pela lei. Dois importantes hábitos jurídicos explicitavam a posição da imagem imperial. No primeiro, ela era exibida ostensivamente quando da ascensão do imperador ao trono, ato este que tinha a intenção de pôr em prova a aceitaçao pelos súditos da autoridade do novo imperador. No segundo, era removida com violência como sinal de rebelião ou secessão e, às vezes, como parte de uma *damnatio memoriae* decretada de cima. Um exemplo remanescente dessa extinção de imagens é um retrato de família do imperador Sétimo Severo, produzido em torno de 200 e atualmente em Berlim.[13] Trata-se 54
de um testemunho do importante tipo de *imago imperialis*, conhecido como *imago clipeata*, ou retrato em escudo circular. Geta, um dos dois filhos de Sétimo, foi vítima de *damnatio memoriae* quando seu irmão, Caracala, tomou o poder e ordenou a remoção, na pintura, de todas as imagens de Geta, o que foi cumprido: o rosto deste foi apagado e coberto com uma substância de cheiro desagradável.

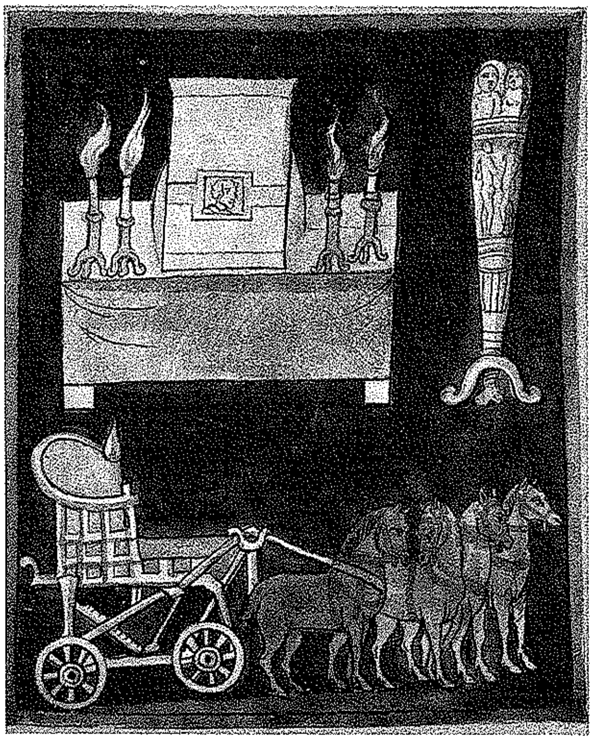
Faço aqui uma recapitulação dos achados mais importantes de Helmut Kruse e Thomas Pekary, que estudaram a imagem imperial e seu status legal.[14] Embora os retratos imperiais tenham sido inicialmente erigidos por cidadãos ou oficiais, depois de Diocleciano eles passaram a ser enviados pelo próprio imperador a todas as províncias. Tal prática é confirmada por meio de uma importante cerimônia que engrandecia a aura da imagem, ao mesmo tempo em que demonstrava a lealdade dos súditos. A imagem foi remetida para ser glorificada pelos súditos do novo imperador, em um procedimento que poderia ser chamado de publicação da imagem. O *Livro de Cerimônias Bizantino* contém um exemplo dessa cerimônia na descrição que faz da recepção do retrato laureado do imperador de Roma ocidental, Antemio, em Constantinopla, em 467.[15] A aceitação do retrato significava



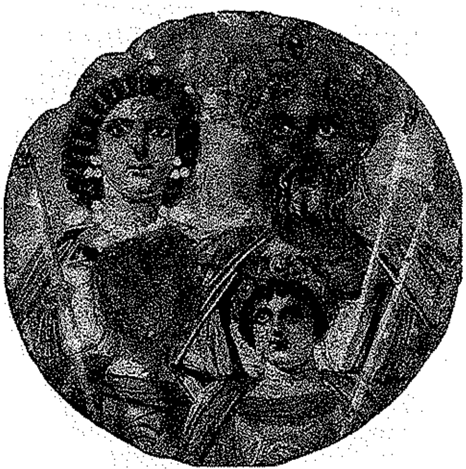
51. Londres, Cod. Addit, 19 352, fol. 202; os três rapazes perante Nabucodonosor, miniatura bizantina, séc. XI



52. Washington, D.C., Dumbarton Oaks; relevo representando um imperador bizantino, séc. XI



53. Munique, Bayerische Staatsbibliothek; clm. 10 291, fol. 178; cerimônia em homenagem ao imperador, antigo calendário dos oficiais do *Notitia Dignitatum*, Antiguidade tardia



54. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; retrato de família com o imperador Sétimo Severo, ca. 200 d.C.

55. Roma, Latrão; relevo em prata revestindo porta representando homenagem a um ícone, ca. 1200 (detalhe da fig. 18)

a aceitação do imperador de Roma ocidental como co-imperador, situação esta que exigia a exibição de imagens conjuntas no Império.

O objetivo de enviar as imagens era a *proskynēsis* da população. Qualquer sinal de rejeição da imagem, ou até mesmo uma recepção incorreta, seria considerada como *lèse-majesté*. Como a pessoa do regente, a imagem era recebida a vários quilômetros da cidade. Sua recepção era seguida de festividades que incluíam uma cerimônia realizada com a presença da imagem imperial. As honrarias (aclamação) do povo e das autoridades eram sempre uma exigência. Um ritual de congratulações ao regente alternava-se com invocações a Deus. Descrições de tais recepções vieram de Roma, onde os ícones imperiais de Bizâncio eram exibidos cercados de velas e incenso no oratório de Cesário, no Palatino.[16]

Também em Roma, o ícone cristão logo se tornou objeto de rituais elaborados, nitidamente originados naqueles associados ao ícone imperial. O mesmo processo deve ter ocorrido algum tempo antes em Constantinopla. Ainda no séc. VI, ouvimos falar de um culto de Estado ao ícone de Cristo, em Kamuliana, claramente baseado na adoração à imagem imperial. Na época, os ícones de Cristo e do imperador eram adorados lado a lado, com praticamente os mesmos rituais (cap. 4a).

As formas oficiais de veneração a imagens estão mais bem documentadas no caso do
55 antigo ícone do Salvador em Sancta Sanctorum, a capela papal no Latrão (cap. 4d). Seu pedestal, feito de metal, possuía uma porta dupla que era aberta quando os pés do ícone eram beijados ou lavados. As novas portas, do séc. XIV, contêm representações do busto do Salvador no altar da capela, exibido entre velas e venerado por uma confraria. A analogia com a exibição do ícone imperial observada em um calendário do final do período romano do *Notitia dignitatum* é evidente. Podemos compreender o receio de alguns clérigos da África setentrional no séc. V, que aguardavam emissários oficiais levando imagens imperiais por ocasião da consagração de uma igreja construída com recursos do Império. Eles temiam que as imagens fossem colocadas no altar da igreja, o que aboliria a necessária distinção entre o que era terreno, do Estado, e o que pertencia à Igreja.[17]

Na forma, as imagens dos imperadores laureados nitidamente se assemelhavam aos retratos sobre escudos usados na esfera militar. Essas imagens imperiais se tornaram conhecidas como *laurata*, ou louros, que eram o signo da imagem oficial. No uso militar, o retrato sobre escudo (*clipeus*) era acoplado ao estandarte.[18] Em um relevo dedicado a Trajano no Arco de Constantino, o *imaginifer*, estandarte com as imagens imperiais, participa da batalha. Em outro arco triunfal em Leptis Magna, na África setentrional, a imagem imperial aparece pendurada no pescoço de uma figura militar de alta patente, como um talismã.[19] O exército assinalava a troca de governantes, repondo a imagem imperial que, como regra, era usada juntamente com o estandarte militar, o *signum*. Em princípio, a imagem no estandarte representava o imperador à frente das tropas. A possibilidade de produção em série tornou os medalhões de metal mais apropriados para a proclamação de um novo imperador por meio de seu retrato. Em vista de todos esses avanços, é significativo que a imagem de Cristo também tenha sido levada para o campo de batalha tão logo fosse investida de um status civil e legal. Podemos concluir, assim, que ela também estava ligada ao status militar da imagem imperial. E, ainda que anteriormente fosse a imagem imperial a ser levada à frente do exército, agora era a vez da imagem de Cristo.

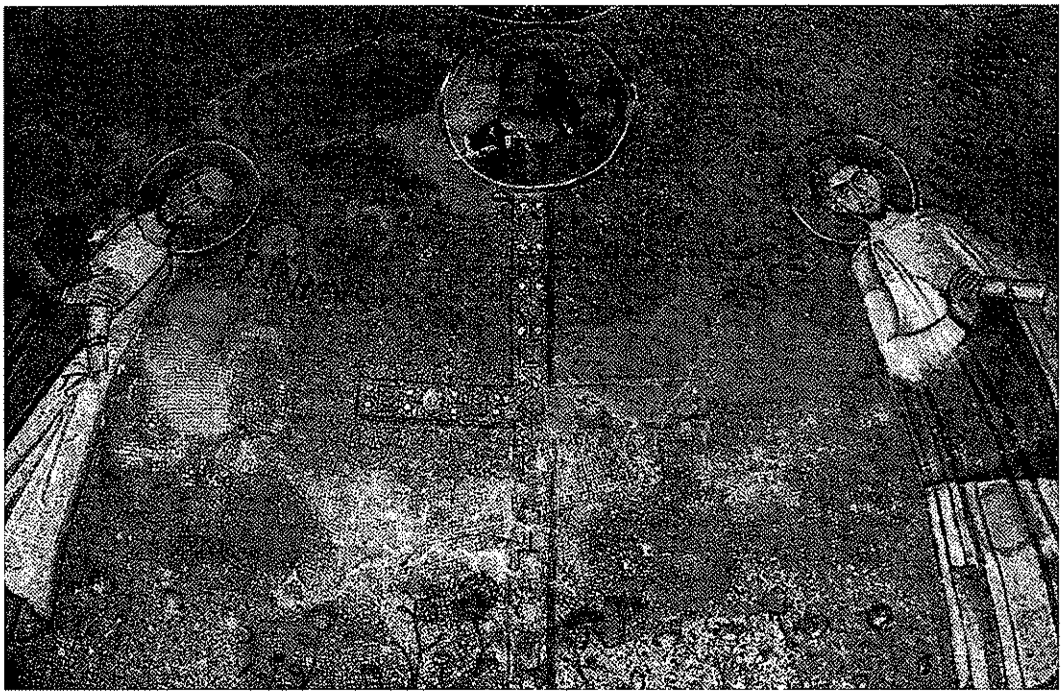
c. O Estandarte Militar e a Cruz como Portadores de Imagens

Contra esse pano de fundo, podemos explicar a curiosa prática de afixar um escudo com o retrato de Cristo à cruz. No começo, a cruz, como símbolo triunfal de Cristo, era totalmente destituída de imagens. Mais tarde, virou costume afixar um *clipeus* ao topo da cruz, mostrando Cristo como regente e Deus, mesmo antes de se colocar a figura do Crucificado
na cruz. Temos evidências desse hábito desde a Terra Santa. Souvenirs de peregrinos na 57
Terra Santa e um mosaico romano do séc. VII mostram a cruz memorial do Monte Gólgota 56
dessa maneira.[20] Retratos em tondi encontrados ainda com os pinos de fixação são outra evidência desse uso da imagem de Cristo. Não é por acaso que as evidências mais antigas datem do final do séc. VI, quando foram documentados os primeiros cultos civis e militares a ícones de Cristo. A testemunha mais importante é um tondo em madeira pintada do
Egito, que se encontra no Kunsthistorisches Institut da Univeridade de Mainz.[21] 58

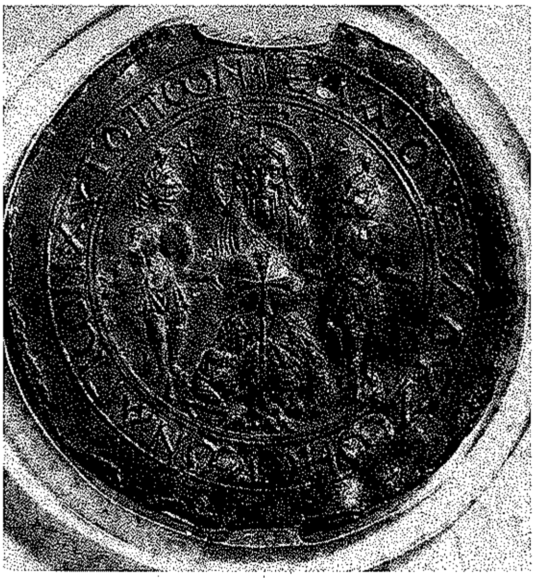
O *signum* do Deus cristão, sob o qual Constantino conquistou sua vitória, aparentemente teria sido também afixado a seu estandarte imperial, o lábaro.[22] Como é sabido, a decisão de Constantino de depositar sua confiança no Deus cristão foi resultado de uma visão que teria tido às vésperas da batalha decisiva. Juntamente com o signo (*signum*) que viu no céu, ele teria recebido a mensagem: "Sob este signo conquistarás" (*In hoc signo victor eris*).[23] O *clipeus* de Cristo acoplado a seu estandarte ainda não trazia retrato algum, apenas as duas primeiras letras de *Christos* – *chi* (X) e *rho* (P), que, combinadas com a cruz, produziam o cristograma, ou *chrismon*. Nesse caso, Constantino, sem dúvida, valeu-se da emblemática tradição dos estandartes militares. Junto ao novo signo levado à frente do exército, o tondo com o retrato imperial permaneceria em seu antigo lugar, desempenhando sua antiga função.[24]

Dois séculos adiante, ouvimos falar da introdução de imagens de Cristo no culto civil e militar à *imago imperialis*. Essa coexistência nitidamente suscitou uma crise da qual não temos noção muito clara. Quase dois séculos se passariam antes de o imperador e a Igreja emergirem como antagonistas na controvérsia iconoclástica. A *imago Christi* surge primeiro como um *clipeus*, ou seja, na forma mais importante assumida pela imagem imperial. Até
mesmo a cruz, vista como estandarte e troféu, foi associada às vitórias do Império no campo 58, 59
de batalha. Acoplado ao estandarte, o *clipeus* de Cristo fazia referência à imagem do imperador. Cristo aparece na cruz antes como imperador e general, não como o Crucificado.

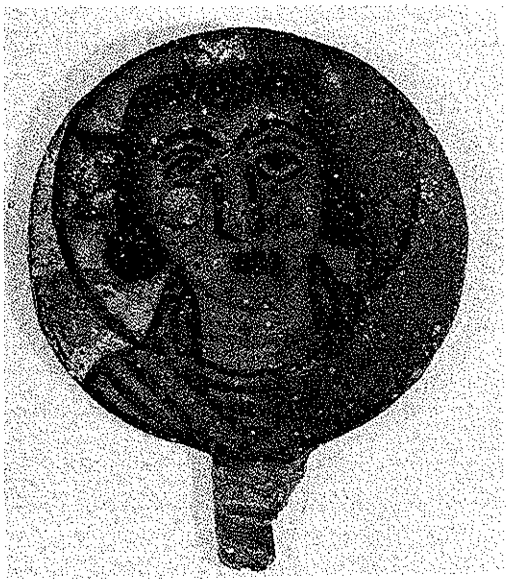
Tanto a imagem do imperador como o ícone de Cristo empregam o tipo oficial do retrato em tondo. Em um saltério ilustrado do séc. IX (em Moscou), os iconoclastas são



56. Roma, S. Stefano Rotondo; mosaico com a cruz do Gólgota, séc. VII



57. Washington, D.C., Dumbarton Oaks; ampola de chumbo com cruz de Gólgota, ca. 600



58. Mainz, Kunsthistorisches Institut; superestrutura de imagem de uma cruz do Egito, séc. VII

representados no ato de recobrir a pintura de um ícone de Cristo em tondo (cap. 8d).[25] 88 Em um calendário religioso do séc. X, a imperatriz Teodora, que em 843 reintroduziu a veneração de imagens, é representada segurando de forma demonstrativa uma peça circular com uma imagem de Cristo.[26] Os exemplos sobreviventes datam de uma época anterior à iconoclastia. A abside da pequena igreja de Castelseprio, próximo a Milão, provavelmente pintada durante a iconoclastia por exilados gregos, exibe um ícone do Pantocrator em formato de medalhão.[27] As cenas ao redor, narrando a infância de Cristo, são em essência um comentário sobre a vida histórica de Jesus; certificam a autenticidade do retrato, muito embora ele represente Cristo – de acordo com Sua natureza divina – no modo sagrado das imagens divinas ou imperiais.

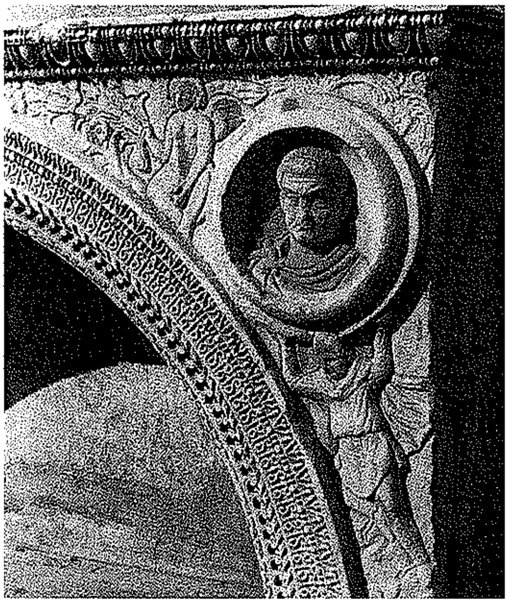
O retrato em *clipeus* não era utilizado apenas pelos imperadores vivos, também usado para representar os mortos, exprimia a idéia de apoteose. O imperador consagrado exigia que sua imagem fosse venerada ao ser empunhada em procissões triunfais. Um pequeno arco homenageando o imperador Galério (305-11), em seu palácio em Tessalônica, faz alusão a esse costume, com uma imagem do imperador carregado em triunfo por um persa. 59 Uma fonte do séc. III destaca a natureza oficial de tal prática: "Por decisão unânime do Senado, foi exibido na cúria, onde ainda pode ser visto, um *clipeus* dourado com o busto do imperador Claudio Gótico [268-70]".[28]

d. Imagens de Cristo na Iconografia de Estado

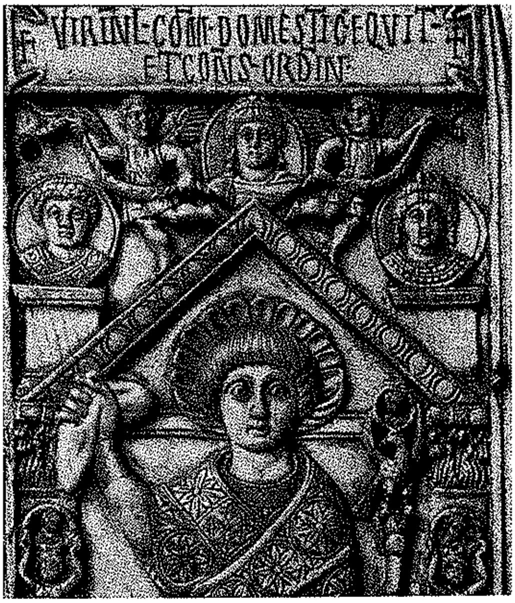
Encontramo-nos já capacitados a considerar a introdução das imagens de Cristo como imagens de Estado. O primeiro exemplo conhecido data de 540 e faz parte do chamado díptico consular. Os cônsules enviavam tais dípticos no dia 1º de janeiro, quando assumiam o cargo, como presentes oficiais de Constantinopla. Como carregavam retratos do representante estatal, os painéis duplos de marfim traziam a estampa de uma verdadeira ideologia de Estado; qualquer mudança em sua iconografia significava uma virtual proclamação deste último.[29]

Em 540, o cônsul já não representava mais do que uma autoridade simbólica na nave do Estado, conduzida pelo próprio imperador. Porém, ainda podia desempenhar algumas tarefas cerimoniais, como inaugurar os jogos no circo. Em uma escultura em marfim atualmente em Paris, Anastácio (517) está entronizado na *sella curulis* sobre a 60 arena.[30] Com o *mappa*, ou lenço, na mão direita, ele dá o sinal para o início dos jogos. A autoridade imperial se mostra presente no cetro com a águia segurando o *clipeus* do imperador entre as asas. Mais importante ainda é a presença do imperador Anastácio e sua mulher nos medalhões ao alto.

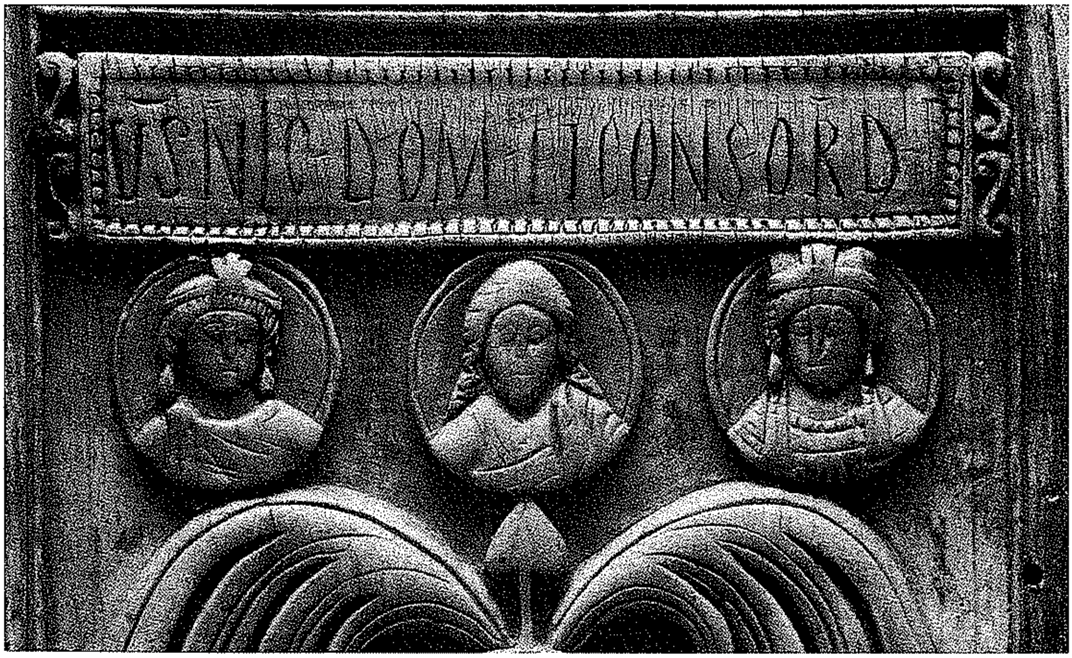
Acima do cônsul Clementino (513), em uma obra em marfim exposta em Liverpool, os *clipei* do imperador Anastácio e sua imperatriz flanqueiam a cruz de Cristo, representando a origem do poder imperial e de suas vitórias.[31] O Deus cristão está presente no símbolo da cruz, em meio às tradicionais imagens imperiais.



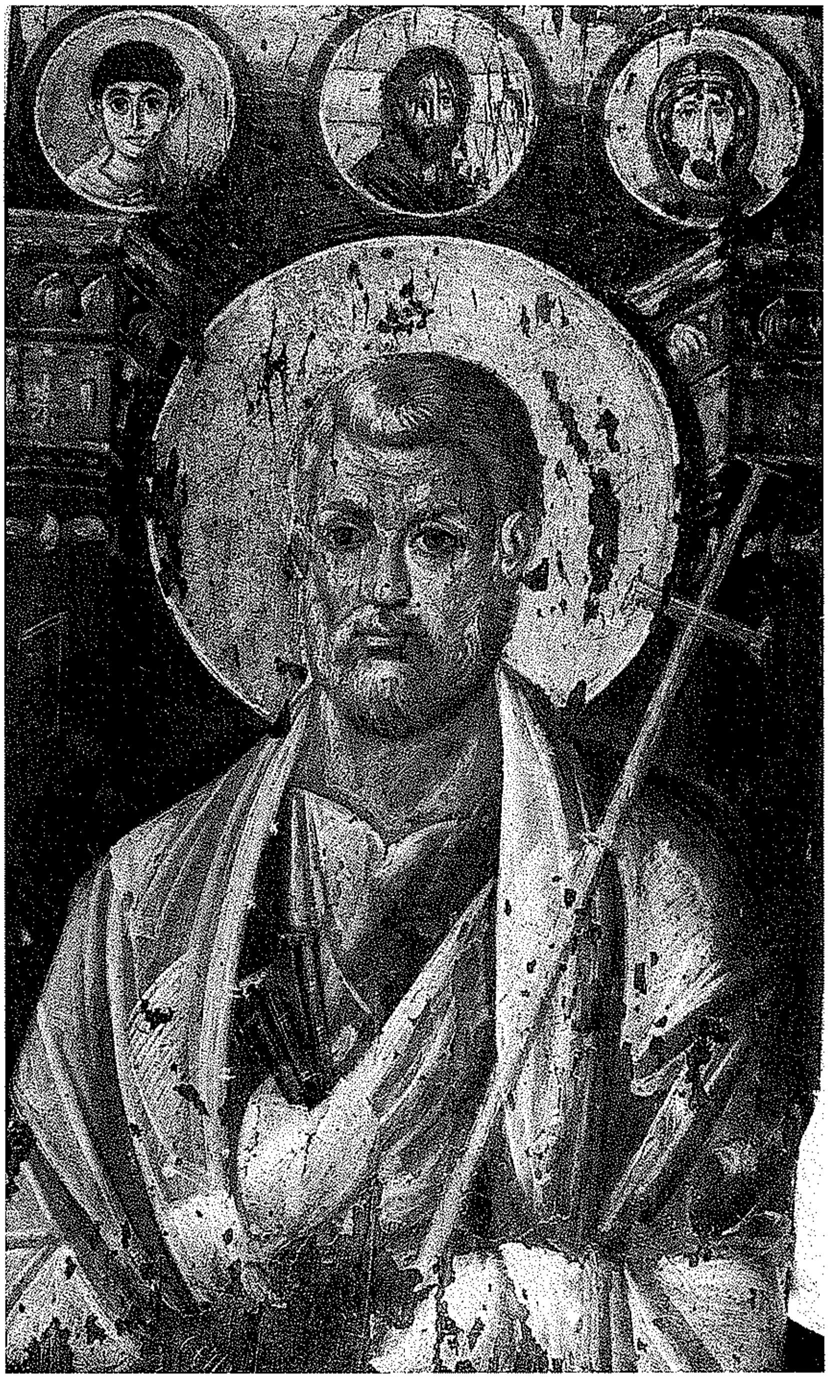
59. Tessalônica, Museu de Arqueologia; pequeno arco comemorativo de Galério, 305-11



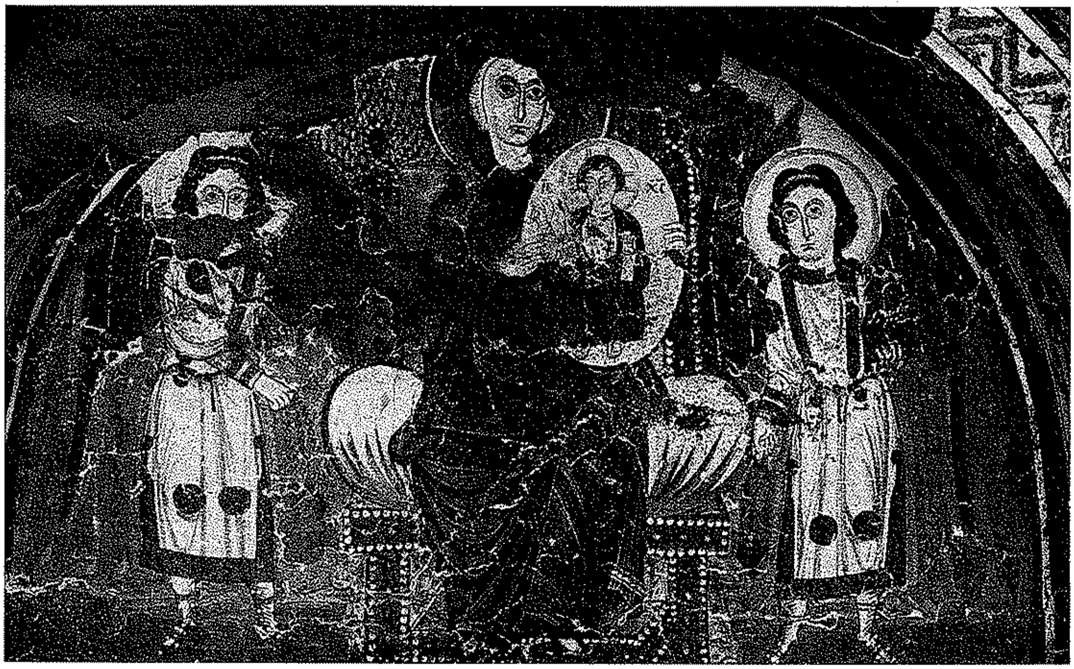
60. Paris, Cabinet des Médailles; marfim do cônsul Anastácio, 517



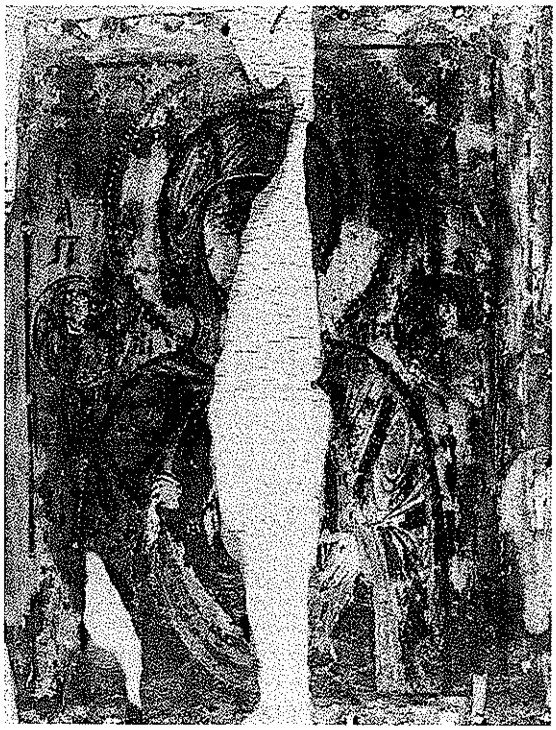
61. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; marfim do cônsul Justino, 540 (detalhe)



62. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina, ícone de São Pedro, séc. VI



63. Antiga Bawit (Egito), afresco na capela 28 do mosteiro de Sto. Apolo, séc. VII



64. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone da *Madona com Clipeus Christi*, séc. VII

O deslocamento da cruz desta posição pelo retrato em tondo de Cristo no díptico do cônsul Justino (540), atualmente em Berlim, foi, portanto, um acontecimento da maior 61 importância.[32] Embora todo o restante tenha permanecido no mesmo lugar, a mudança decisiva ocorreu na área dos *clipei* imperiais. O símbolo da cruz é trocado por um retrato adicional cuja posição central reflete sua posição hierárquica acima dos retratos imperiais. Uma referência recíproca entre as imagens divinas e imperiais devia saltar aos olhos dos contemporâneos imediatamente. Como as imagens imperiais circulavam como objetos reais e eram empregadas nos ritos, uma imagem de Cristo tratada em igual nível devia também ser entendida como uma imagem real. O retrato central, de fato, reproduz um ícone de Cristo que ocupava uma posição legal e de culto análoga à das imagens imperiais. É inconcebível que um ícone de Deus, uma vez introduzido, não tivesse direito aos ritos de culto dedicados ao ícone imperial. De fato, fontes literárias do séc. VI evidenciam a existência de imagens de culto de Cristo.

Este fato franqueia a possibilidade de considerarmos vários ícones antigos como argumentos em favor de tal prática com a imagem. Eles adotam a imagem de Cristo do mesmo modo como a imagem imperial foi adotada nos dípticos consulares. O *clipeus* sagrado que utilizam para representá-Lo denota uma posição hierárquica superior aos retratos comuns de santos. Talvez haja até mesmo uma alusão a um exemplo em particular, quando o ícone de S. Sérgio e S. Baco, em Kiev, cita a imagem miraculosa de Kamuliana. 40

O antigo ícone de João Batista (46,8 x 25,1 cm), em Kiev, mostra o antecessor e arauto de Cristo em um retrato de corpo inteiro.[33] Com a mão direita, ele aponta um 85 retrato em tondo de Cristo, dizendo, no texto do pergaminho: "Este é o Cordeiro de Deus, que tira os pecados do mundo". O profeta anuncia o Messias à nova era. A imagem de João Batista é subordinada à do homem-Deus que, por sua vez, é acompanhada da imagem da Virgem, seguindo o esquema da deidade com três figuras. São João visivelmente desempenha o papel do intercessor, respondendo às perguntas dos fiéis e apresentando-os a Deus. A mudança do tipo de retrato é significativa, sendo Cristo apresentado com a fórmula divina (e imperial) do *clipeus*.

Mensagens desse tipo também caracterizam o antigo ícone de São Pedro (92,8 x 53,1 cm) no mosteiro do Monte Sinai, provavelmente produzido no séc. VI .[34] A analogia com o 62 díptico de Justino na parte superior do painel é clara. Os três *clipei* no díptico são elevados, tendo Cristo novamente ao centro. Pode-se perguntar se não são secundários no ícone, simplesmente tomados emprestados das imagens de Estado, já que parecem menos autênticos nesse novo contexto. O ícone contém um retrato de Pedro, parecendo um oficial do Império, trazendo as chaves de seu poder apostólico e a cruz de sua morte sacrificial como suas insígnias. O representante de Deus na Terra invoca o regente divino. Pedro assume a posição de oficial de Estado, enquanto Cristo, flanqueado pelas imagens da Virgem e de São João Evangelista (?), funciona como o soberano de Pedro no céu. O retrato sobre escudo está reservado para o Regente divino, denotando, assim, uma distinção na hierarquia, do mesmo modo como distingue o imperador de seus cônsules na iconografia de Estado. O apóstolo administra a imagem sagrada como símbolo e legitimação de sua missão oficial.

As imagens sagradas se destacam sobre o fundo azul do ícone com seus fundos dourados, que combinam com o nimbo da figura principal. Estão como que "banhadas em uma outra luz". Essa diferença determinou também a escolha do tipo de retrato usado. Os medalhões apoteóticos cumprem a exigência de idealidade atemporal. Entretanto, o rosto de Pedro, com o realismo do forte tom da pele, cumpre a exigência de uma realidade corpórea cuja presença continuada é atestada pelo túmulo. Tanto o retrato fúnebre como a imagem divina (esta última incluindo a imagem do imperador divino) estão presentes no painel por citação.

Um ícone da Virgem em meio-corpo no mosteiro de Monte Sinai (40 x 32 cm), datado do séc. VII, mais uma vez toma emprestado o retrato sobre escudo por uma razão muito
64 específica.[35] A Mãe de Deus introduz seu Filho divino mediante uma imagem em um escudo oval, do mesmo modo como Vitória apresenta a imagem do cônsul Basílio (Roma, 480), em uma antiga obra em marfim.[36] Um afresco do séc. VII, no mosteiro de Sto. Apolo, em Bawit, toma emprestada, da imagem de Estado, essa "proclamação visual" do soberano divino de forma bastante literal, com a Virgem entronada segurando o escudo oval à frente
63 de seu corpo.[37] Até mesmo no painel da coleção do Monte Sinai, a exibição do escudo consagrado permanece sendo o tema, remetendo a um rito oficial elevado que passou para o formato do ícone. A "imagem dentro da imagem" nada mais é do que um lembrete ao contemplador de que ele deve ver o ícone como uma imagem de culto.

Notas

1. Sobre o Saltério de Teodoro, British Library, Londres, Códice Add. 19352, produzido em 1066 no mosteiro de Studios, em Constantinopla, cf. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* (Paris, 1970), 2: 104-105 e fig. 318, com referência à nossa descrição no cap. 9e. Também cf. Spatharakis 1981, nº 80.
2. Treitinger (1938), 49ff. Ainda a mais importante publicação sobre a iconografia imperial em Bizâncio é Grabar (1936). Também cf. o volume de ilustrações por S. Lampros, *Leukōma byzantinon autokratorōn* (Atenas, 1930). Uma importante fonte sobre as cerimônias na sala do trono é o relatório de Luitprand de Cremona, do séc. X.
3. Sobre este manuscrito, Códice gr. 17 na Marciana, Veneza, cf. Rice (1959), ilus. 11, e A. Cutler, "A Psalter of Basil II", *Arte Veneta* 30 (1976): 9ff., 31 (1978): 9ff. Cf. Grabar (1936), 86-87 e ilus. 23.1; Cutler (1984), nº 58 fig. 412; e Spatharakis (1981), nº 43.
4. Sobre o mosaico do imperador Alexandre, cf. Mango (1962), 32, 46-47 e fig. 50, e P.A. Underwood e E. Hawkins, em *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961): 187ff. Sobre os tondi de pedra, cf. Washington, D.C. (1967), nº 49 (diâmetro 89,5 cm, inv. 37.23 Dumbarton Oaks), e Grabar (ver cap. 10, n. 10).
5. A fonte, o *Parastaseis Syntomai Chronikai*, apareceu pela primeira vez em T. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum* (Leipzig, 1901), 1:71 nº 82. Cf. Belting 1970, 80 e A. Cameron e J. Herrin, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomai Chronikai* (Leiden, 1984), 161 nº 82. Também cf. a descrição dos mosaicos de Basílio I (após 867) na parte do grande palácio chamado de Kainourgion por Theophanes Continuatus (Constantinus Porphyrogenetus, *De Basilio Macedone*, nº 89 [ed. Bonn], 3.332ff. No séc. XI, João Mauropous escreveu um epigrama em uma imagem representando a coroação de Constantino IX Monomaco e a imperatriz, conforme uma fórmula conhecida a partir de uma obra em marfim (Mango, 1972: 221).
6. Kruse (1934), 33ff. (após Mansi, 1901), 12:1013: Teodósio de Amorium na primeira sessão, incluindo paralelos). Cf. n. 8 sobre o *clipeus*.
7. Sobre a imagem e culto do imperador, cf. esp. Kruse (1934), 23ff. e 79ff.; Grabar (1936); Treitinger (1938); Wlosok (1978); Pekary (1985), 143ff. sobre as reformas de Diocleciano, cf. Alföldi (1970). Sobre as funções da imagem imperial, cf. J.P. Rollin, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse* (Bonn, 1979), 117ff.
8. Sobre o colosso de Barletta, cf. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (Berlim, 1933), 219ff. com ilus. 116; Volbach (1958), fig. 69; Grabar (1966), fig. 247; Nova York (1978), nº 23 ; e Theodore Kraus, ed., *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (Berlim, 1967), nº 331. Sobre Filostórgio, ed. J. Bidez (Leipzig, 1913), 28 nº 17, cf. Kitzinger (1954), 92.
9. Sobre o díptico de Probo, cf. Delbrueck (1929), nº 1, e Volbach (1952), nº 1.
10. Sobre o *Notitia dignitatum* preservado em cópias medievais, cf. H. Omont, *Notitia dignitataum Imperii Romani* (Paris, 1911); R. Grigg, "Portrait-Bearing Codicils in the Illustrations of the N.D.", em *Journal of Roman Studies* 69 (1979): 107ff.; I. Maier, "The Barberinus and Munich Codices of the N.D.", *Latomus* 27 (1968): 96ff; P.C. Berger, *The Insignia of the N.D.* (Nova York, 1981), 25ff. A figura 53 é reproduzida aqui a partir do exemplo no Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Clm. 10291, fol. 178 .
11. Kruse (1934), 79ff. e 100ff.; Rollin (ver n. 7 acima), 141ff. Sobre o díptico de Probiano em Berlim, cf. Delbrueck (1929), nº 65, e Volbach (1952), nº 62.
12. Sobre o evangeliário de cor púrpura em Rossane, cf. Nova York (1978), nº 443. Cf. Volbach (1958), fig. 239; Grabar (1966), fig. 232. Cf. a recente edição facsimile: *Codex Purpureus Rossanensis*, Codices Selectis 81 (Graz, 1985).
13. Sobre o retrato de família de Sétimo Severo em Berlim (inv. 31329, cf. K.A. Neugebauer, em *Die Antike* 12 (1936): 156. Sobre o *damnatio*, cf. Pekary (1985), 134ff.
14. Ver n. 7 acima. Sobre o retrato e os direitos associados a ele, cf. Pekary (1985), 116ff e 143ff.
15. Citado no Livro de Cerimônias 1.87 (Reiske 1829-30, 395-96), Cf. Kruse (1934), 29; MacCormack (1981), 67ff.; e Pekary (1985).

Notas

1. Sobre o Saltério de Teodoro, British Library, Londres, Códice Add. 19352, produzido em 1066 no mosteiro de Studios, em Constantinopla, cf. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* (Paris, 1970), 2: 104-105 e fig. 318, com referência à nossa descrição no cap. 9e. Também cf. Spatharakis 1981, nº 80.

2. Treitinger (1938), 49ff. Ainda a mais importante publicação sobre a iconografia imperial em Bizâncio é Grabar (1936). Também cf. o volume de ilustrações por S. Lampros, *Leukōma byzantinon autokratorōn* (Atenas, 1930). Uma importante fonte sobre as cerimônias na sala do trono é o relatório de Luitprand de Cremona, do séc. X.

3. Sobre este manuscrito, Códice gr. 17 na Marciana, Veneza, cf. Rice (1959), ilus. 11, e A. Cutler, "A Psalter of Basil II", *Arte Veneta* 30 (1976): 9ff., 31 (1978): 9ff. Cf. Grabar (1936), 86-87 e ilus. 23.1; Cutler (1984), nº 58 fig. 412; e Spatharakis (1981), nº 43.

4. Sobre o mosaico do imperador Alexandre, cf. Mango (1962), 32, 46-47 e fig. 50, e P.A. Underwood e E. Hawkins, em *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961): 187ff. Sobre os tondi de pedra, cf. Washington, D.C. (1967), nº 49 (diâmetro 89,5 cm, inv. 37.23 Dumbarton Oaks), e Grabar (ver cap. 10, n. 10).

5. A fonte, o *Parastaseis Syntomai Chronikai*, apareceu pela primeira vez em T. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum* (Leipzig, 1901), 1:71 nº 82. Cf. Belting 1970, 80 e A. Cameron e J. Herrin, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomai Chronikai* (Leiden, 1984), 161 nº 82. Também cf. a descrição dos mosaicos de Basílio I (após 867) na parte do grande palácio chamado de Kainourgion por Theophanes Continuatus (Constantinus Porphyrogenetus, *De Basilio Macedone*, nº 89 [ed. Bonn], 3.332ff. No séc. XI, João Mauropous escreveu um epigrama em uma imagem representando a coroação de Constantino IX Monomaco e a imperatriz, conforme uma fórmula conhecida a partir de uma obra em marfim (Mango, 1972: 221).

6. Kruse (1934), 33ff. (após Mansi, 1901), 12:1013: Teodósio de Amorium na primeira sessão, incluindo paralelos). Cf. n. 8 sobre o *clipeus*.

7. Sobre a imagem e culto do imperador, cf. esp. Kruse (1934), 23ff. e 79ff.; Grabar (1936); Treitinger (1938); Wlosok (1978); Pekary (1985), 143ff. sobre as reformas de Diocleciano, cf. Alföldi (1970). Sobre as funções da imagem imperial, cf. J.P. Rollin, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse* (Bonn, 1979), 117ff.

8. Sobre o colosso de Barletta, cf. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (Berlim, 1933), 219ff. com ilus. 116; Volbach (1958), fig. 69; Grabar (1966), fig. 247; Nova York (1978), nº 23 ; e Theodore Kraus, ed., *Das römische Weltreich,* Propyläen Kunstgeschichte 2 (Berlim, 1967), nº 331. Sobre Filostórgio, ed. J. Bidez (Leipzig, 1913), 28 nº 17, cf. Kitzinger (1954), 92.

9. Sobre o díptico de Probo, cf. Delbrueck (1929), nº 1, e Volbach (1952), nº 1.

10. Sobre o *Notitia dignitatum* preservado em cópias medievais, cf. H. Omont, *Notitia dignitataum Imperii Romani* (Paris, 1911); R. Grigg, "Portrait-Bearing Codicils in the Illustrations of the N.D.", em *Journal of Roman Studies* 69 (1979): 107ff.; I. Maier, "The Barberinus and Munich Codices of the N.D.", *Latomus* 27 (1968): 96ff; P.C. Berger, *The Insignia of the N.D.* (Nova York, 1981), 25ff. A figura 53 é reproduzida aqui a partir do exemplo no Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Clm. 10291, fol. 178 .

11. Kruse (1934), 79ff. e 100ff.; Rollin (ver n. 7 acima), 141ff. Sobre o díptico de Probiano em Berlim, cf. Delbrueck (1929), nº 65, e Volbach (1952), nº 62.

12. Sobre o evangeliário de cor púrpura em Rossane, cf. Nova York (1978), nº 443. Cf. Volbach (1958), fig. 239; Grabar (1966), fig. 232. Cf. a recente edição facsimile: *Codex Purpureus Rossanensis*, Codices Selectis 81 (Graz, 1985).

13. Sobre o retrato de família de Sétimo Severo em Berlim (inv. 31329, cf. K.A. Neugebauer, em *Die Antike* 12 (1936): 156. Sobre o *damnatio*, cf. Pekary (1985), 134ff.

14. Ver n. 7 acima. Sobre o retrato e os direitos associados a ele, cf. Pekary (1985), 116ff e 143ff.

15. Citado no Livro de Cerimônias 1.87 (Reiske 1829-30, 395-96), Cf. Kruse (1934), 29; MacCormack (1981), 67ff.; e Pekary (1985).

16. Kruse (1934), 31-32, 46. Gregório Magno (590-604) descreveu a recepção dos ícones do casal imperial (Focas e Leôncia) em Roma, primeiro no Latrão e depois no Monte Palatino.

17. Ibid., 103ff., com referência às imagens em codicilo de Constâncio II.

18. Ibid., 47-48. Sobre o tipo de retrato do escudo em geral, a *imago clipeata*, cf. esp. Bolten (1937), 9ff. e 14ff.; Blanck (1968), 1ff.; também cf. *Reallexicon der byzantinischen Kunst*, "Imago Clipeata"; Grabar (1968), 1:208ff. ("Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie" [1951]) e 607ff. ("Imago clipeata" [1957]); R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (Bonn, 1969).

19. Kruse (1934), 16-17 e 51ff.; Rollin (ver n. 7 acima), 123ff. Sobre o arco triunfal de Sétimo Severo, em Leptis Magna, e o relevo com este motivo, cf. Grabar (1968, vol. 3, ilus. 29a; J.B. Ward Perkins, "The Arch of Septimus Severus at Leptis Magna", *Archaeology* 4 (1951): 226ff.; e A. Birley, *Septimus Severus: The African Emperor* (1972), 88-89 com fig. 6.

20. Sobre as ampolas, ou *enkolpia*, da Terra Santa, com ilustrações, cf. Grabar (1958) e Metzger (1981). Uma importante peça ilustrada aqui é a pequena ampola de chumbo em Dumbarton Oaks (Nova York, 1978, nº 524; Ross 1962, nº 87 pl. 48). Também cf. uma grande pedra preciosa com o mesmo motivo no Kunsthistorisches Museum, Viena (Nova York, 1978), nº 525 e Frankfurt, (1983), nº 174, e um relevo em pedra encontrado na igreja de Demétrio em Salônica (publicado em *Ergon hetaireias archaiologikēs* [Atenas, 1959], 34 fig. 33. De especial relevância para a reconstrução da situação em Jerusalém é a abside lateral coberta com mosaicos do séc. VII na igreja romana de S. Stefano Rotondo, em Celio (Ihm, 1960, 143-44 nº 9 e ilus. 221.2). O mosaico foi produzido no período de Teodoro I (642-49). Sobre este tema em geral, cf. R. Grigg, "The Cross and Bust Image", *Byzantinische Zeitschrift*, (1979), 16ff.

21. Sobre o *clipeus* pendurado em Mainz, adquirido em Cairo em 1927 (diâm. 8,5cm); cf. J.G. von Sachsen, *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* (Leipzig e Berlim, 1930), 50-51, fig. 149. Um tondo semelhante, mas no centro de uma cruz do tesouro de Antióquia, aparece em M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* (catálogo; Baltimore, 1986), nº 42.

22. Sobre o lábaro, cf. Kruse (1934), 68ff.; R. Egger, *Das Labarum. Die Kaiserstandarte der Spätantike*, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 234, Abhandlung 1 (Viena, 1960).

23. Sobre a visão da cruz, cf. Barnes (1981), 42-43 e 48ff., com referências adicionais.

24. Este uso é estudado em maior profundidade em Kruse (1934), 64ff.

25. Ščepkina (1977), frontispício, e Lichačeva (1977), ilus. 1.

26. Esta miniatura no menológio do imperador Basílio II (976-1025) aparece em Códice Vat. gr. 1613, p. 392; cf. a edição *Il Menologo de Basilio II* (*Codex Vat. gr.* 1613), Codices e Vaticanis selecti 8 (Turim, 1907), fig. 392, e Grabar (1957), fig. 53. Sobre o códice, cf. Spatharakis (1981), nº 35.

27. Sobre Castelseprio, cf. K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* (Princeton, 1951). Sobre o motivo do *clipeus*, cf. G.P. Bognetti et al., *S. Maria de Castelseprio* (Milão, 1948), ilus. 42, e idem, *Castelseprio, Guida* (Vicenza, 1974), fig. 26. Sobre a datação, cf. Belting (ver cap. 5 n. 32 acima), 121-22 .

28. Sobre essas informações fornecidas por Trebellius Pollo na *Historia Augusta*, cf. Bolten (1937), 15ff. Sobre a apoteose, cf. H.P. L'Orange, *Likeness and Icon* (Odense, 1973), 325ff. Sobre o pequeno arco de Galério, cf. R. Calza, *Iconografia romana imperiale da Carousio a Galerio*, Quaderni e guide di archeologia 3 (1972), 141-42 nº 53 e ilus. 36; R. Bianchi, *Bandinelli, Roma. Le fine dell'arte antica* (1970), 306 fig. 283.

29. Cf. discussão detalhada em Delbrueck (1929), passim.

30. Ibid, nº 21; Volbach (1952), nº 21; Nova York (1978), nº 88; Volbach (1958), fig. 220.

31. Delbrueck (1929), nº 16; Volbach (1952), nº 15; Nova York (1978), nº 48.

32. Berlim, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Frühchristlich-Byzantinische Abteilung (Delbrueck, 1929, nº 34; Volbach, 1952, nº 33; Nova York, 1978, nº 51).

33. Weitzmann (1976), nº B 11 e ilus. 57 sobre este ícone do séc. V ou VI do Sinai; também cf. H. Belting e G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas* (Wiesbaden, 1979), fig. 53; Nova York (1978), nº 479.

34. Sobre o ícone de S. Pedro, cf. Weitzmann (1976), nº B 5 e ilus. 48; Nova York (1978), nº 488.

35. Weitzmann (1976), nº B 28 e ilus. 76.

36. Delbrueck (1929), nº 6; Volbach (1952), nº 5; Volbach (1958), fig. 97.

37. Ihm (1960), 203 nº 52; e ilus. 18.1. Também cf. Grabar (1966), fig. 193. O local referido é a Capela 28 do mosteiro de Apolo.

7. DEVOÇÃO A IMAGENS, RELAÇÕES PÚBLICAS E TEOLOGIA NO FINAL DA ANTIGUIDADE

A longa pré-história do ícone, que estudamos até agora, explica a variedade de meios artísticos e técnicos existentes no início de sua produção, sendo grande parte deles inspirada nos abundantes recursos da pintura antiga e tomada de tipos e meios já existentes, até que desenvolvessem características próprias. Nessa fase, o gênero ainda carecia de uma estética e de uma iconografia comum, como vemos na diferença entre os painéis remanescentes, cada um seguindo seus próprios modelos e oferecendo sua própria mensagem, não dispondo de regras gerais de pintura de ícones nas quais pudessem se basear. Com certeza, os exemplares que sobreviveram têm origens diversas, tornando difícil qualquer comparação, mas esta é uma outra questão. Não temos ainda condições de determinar as origens das obras sobreviventes, nem podemos distinguir com algum grau de confiança se aquelas do período anterior à iconoclastia são do Oriente ou do Ocidente. Os ícones antigos da Virgem disponíveis em Roma, já mencionados (cap. 4d), são prova visível da grande diversidade de painéis, mesmo daqueles concentrados em um único lugar. Em resumo, os ícones antigos eram diferentes entre si não apenas devido aos diferentes pintores e locais de origem, mas também, pura e simplesmente, porque seu surgimento se deu em um estágio de desenvolvimento precoce, ainda muito influenciado por sua pré-história.

Não obstante, gostaríamos de investigar se os ícones deram início a uma relação entre forma e conteúdo, ou entre forma e função, que pudesse estabelecer uma estética própria, distinguindo-os dos demais gêneros de pintura. Mas essa questão não promete respostas fáceis. A doutrina das imagens não é uma ajuda óbvia, já que foi desenvolvida "após o fato ocorrido" por teólogos durante a iconoclastia (cap. 8c), e não com a intenção de orientar a produção dos ícones. Não há como termos certeza, portanto, se havia alguma congruência entre a teoria e a forma do ícone em seus primórdios.

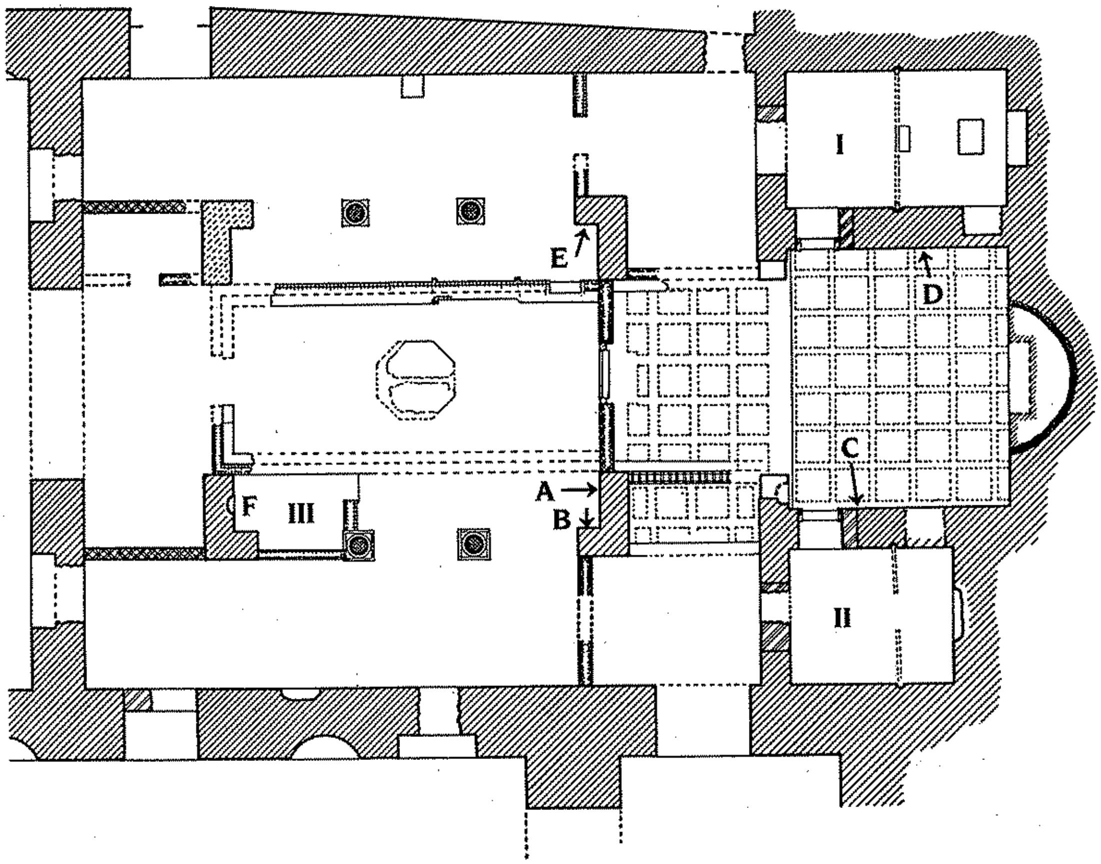
a. Ícones de Parede em uma Igreja Romana

Podemos ampliar a nossa base de observação com a inclusão de ícones encontrados em outros materiais ou reproduzidos em afrescos da época. Estes últimos apresentam a vantagem de terem permanecido em seu local original, proporcionando uma melhor noção de sua função, o que raramente os painéis sobreviventes podem oferecer. Somente em Roma é possível ter-se uma idéia do contexto original em que os ícones foram produzidos. É apropriado, portanto, começarmos a nossa pesquisa nesta cidade, onde sobreviveram tanto painéis quanto réplicas de ícones parietais. As réplicas encontram-se no local onde era situada Sta. Maria Antiqua, a igreja dos gregos no *Fórum Romano*.[1] A igreja prosperou nos sécs. VII e VIII, mas no séc. IX já estava abandonada. Ela nos dá, por isso, uma excelente idéia da situação de sua época ao ser escavada, em 1900, quando suas paredes foram encontradas na condição original do séc. VIII, sem terem sido afetadas por reformas ou modificações nos séculos que se seguiram.

Alguns poucos "ícones" de santos, situados no nível do olho e exibindo indícios de práticas de antigos cultos devotados a eles, são importantes para a nossa argumentação. Normalmente representando um único santo, eles parecem ter sido encomendados por indivíduos para sua devoção particular, especialmente porque não são parte integrante do programa geral de decoração da igreja. O santo que representam obviamente seria escolhido pessoalmente pelo doador, a quem era concedido um local privado de adoração em uma igreja pública. Dadas as circunstâncias, podemos identificar com razoável segurança que esses murais tão peculiares seriam réplicas de ícones que permaneceram em seu local de origem. Somente na Alta Idade Média encontramos ex-votos semelhantes no Ocidente.

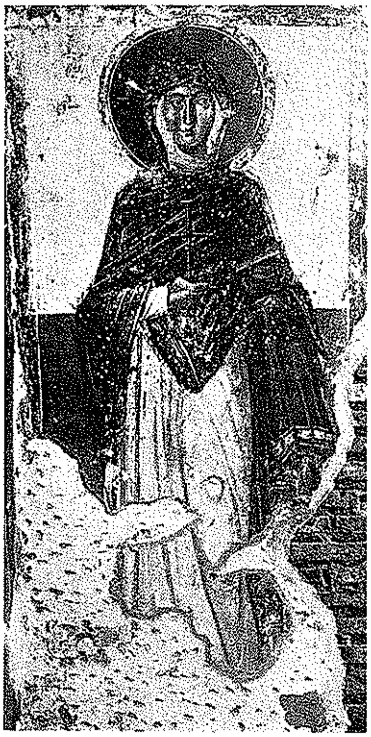
Os ícones votivos de Sta. Maria Antiqua estão, em sua maior parte, situados na entrada
65 do coro (ver planta na figura 65). A imagem de Sta. Ana, mãe de Maria, foi poupada quando o coro foi redecorado com novas pinturas, no séc. VIII (fig. 65, C)[2] e ,provavelmente protegida por direitos do doador. Uma lamparina teria sido pendurada ao lado da imagem de Maria, representada como uma criança nos braços da mãe. Os brincos da menina marcam a natureza
66 particular da doação. S. Demétrio e Sta. Bárbara (fig. 65, E e B) receberam originalmente lábios de ouro, estando ainda visíveis os encaixes do metal.[3] Como ocorria anteriormente com os oráculos pagãos, era esperado que o santo ouvisse e atendesse os pedidos dos fiéis. A série continua com um retrato de toda uma família de mártires (fig. 65, A),[4] os sete Ma-
67 cabeus, do Antigo Testamento, venerados na Igreja Grega. Sua mãe (*Solomone*), destacada pela posição central e pelo nimbo, teria tido um broche de metal preso ao peito. Este ex-voto confirma nossa idéia de que as pinturas de parede seriam ícones privados.

Além das imagens privadas, encontramos capelas nos ambientes próximos do mesmo modo como as conhecemos na Alta Idade Média. Teodoto, o administrador papal da Igreja, guardou a maior capela para si (fig. 65, I) e a mandou pintar, aproximadamente em 750 d.C., com uma série de ícones votivos nos quais ele geralmente aparece.[5] Junto à entrada,
28 os santos titulares da capela, S. Quirico e Sta. Julita, recebem o patrono Teodoto, que consagra velas acesas às suas imagens (cap. 5a). Havia, de fato, lamparinas na capela, presas às molduras das imagens dos santos. Teodoto aparece duas outras vezes como doador, em cada uma com uma função diferente. Um retrato de um grupo de santos "cujos nomes são

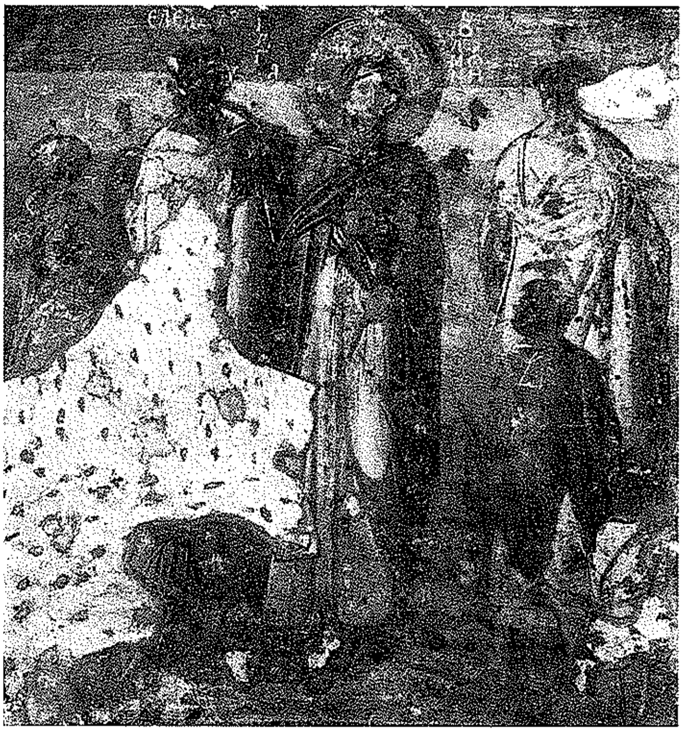


65. Roma, Sta. Maria Antiqua; planta com capelas e imagens individuais

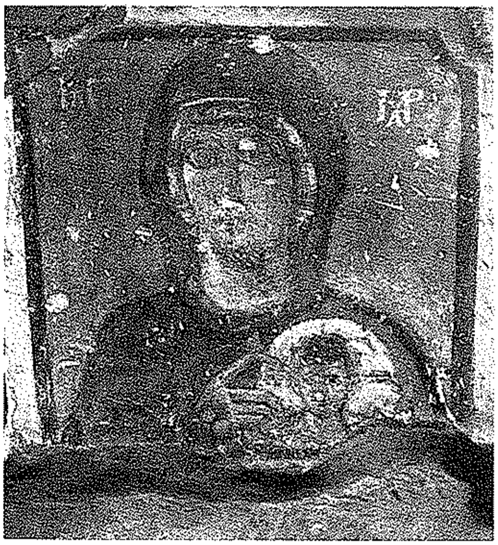
I. Capela de Teodoto
II. Capela dos Santos das Curas Médicas
III. Capela privada aberta
A. Os Macabeus (ver fig. 67)
B. Sta. Bárbara (ver fig. 66)
C. Sta. Ana
D. Santa mulher
E. S. Demétrio
F. Madona e Menino (ver fig. 68)



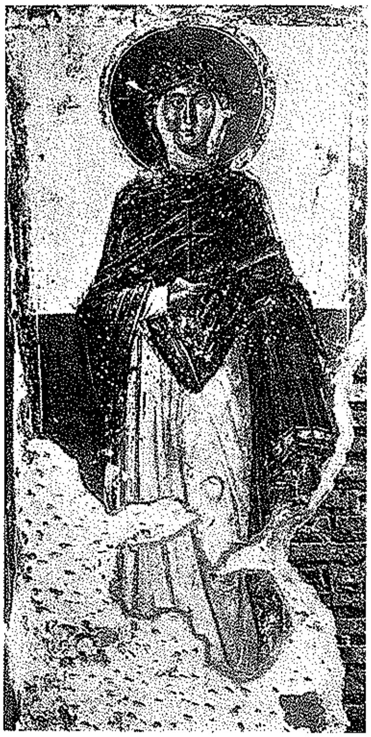
66. Roma, Sta. Maria Antiqua; ex-voto de Sta. Bárbara, séc. VII



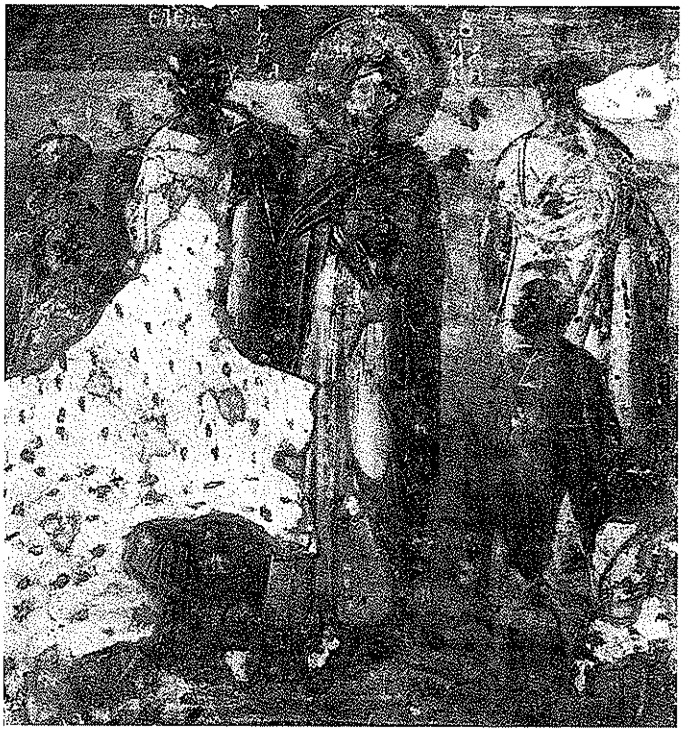
67. Roma, Sta. Maria Antiqua; ex-voto dos sete Macabeus, séc. VII



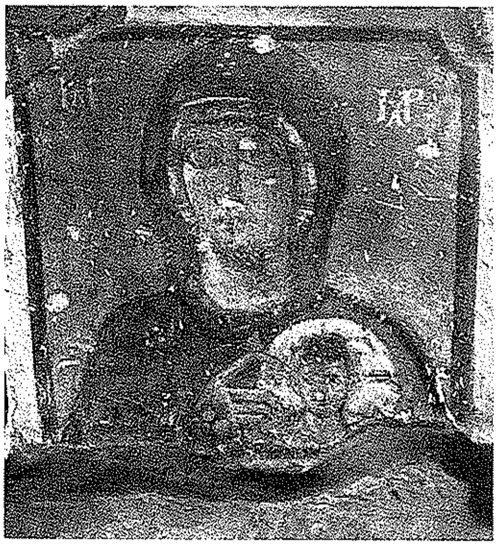
68. Roma, Sta. Maria Antiqua; ícone da Madona em nicho na parede, 705-7



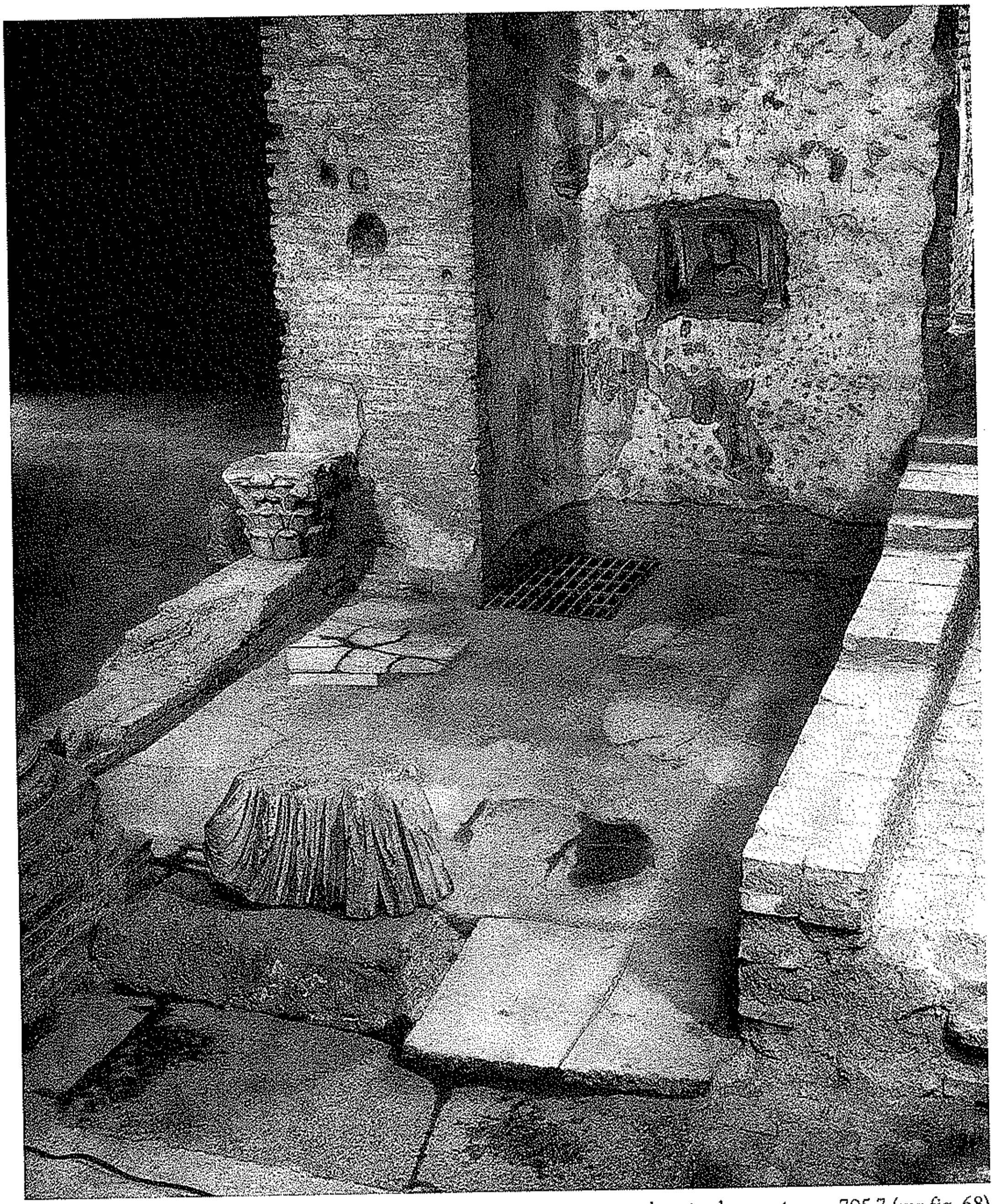
66. Roma, Sta. Maria Antiqua; ex-voto de Sta. Bárbara, séc. VII



67. Roma, Sta. Maria Antiqua; ex-voto dos sete Macabeus, séc. VII



68. Roma, Sta. Maria Antiqua; ícone da Madona em nicho na parede, 705-7



69. Roma, Sta. Maria Antiqua; capela privada com ícone, 705-7 (ver fig. 68)

conhecidos por Deus" repete uma variante do ícone coletivo. A principal imagem da capela 70, 71 fica em um nicho profundo na parede voltada para o Leste, uma Crucificação medindo 229 x 139 cm, que repete um padrão icônico que conhecemos dos painéis contemporâneos do mosteiro do Monte Sinai.[6] Voltaremos ao significado desta referência icônica.

69 Antes disso, vamos visitar uma outra capela privada na nave principal da igreja (fig. 65, III) que, desta vez, tem uma separação apenas provisória,[7] possuindo uma única parede pintada com um pequeno nicho para adoração. Na área mais baixa, o doador, um clérigo, mandou que o pintassem ao lado de uma imagem de Daniel na cova dos leões. O nicho, emoldurado com mármore e com espaço para uma lamparina para iluminar as imagens, provavelmente abrigava um *sepulcrum* contendo uma relíquia. Na parede ao fundo, uma 68 imagem da Virgem com o Menino (36 x 35 cm) merece especial atenção porque, diferente dos outros ex-votos, é uma verdadeira cópia de um ícone, no que se refere ao estilo. Usando uma fórmula de imagens muito antiga, do séc.V, como vemos na convenção para retratos escolhida para a Virgem e na modelagem do rosto, a imagem já seria estilisticamente antiquada no séc. VIII, quando foi pintada.[8]

A Virgem, que como os antigos retratos de múmias é pintada sem um nimbo contra um fundo semelhante a ouro, segue uma antiga convenção usada em retratos até a altura dos ombros. A notação antiquada de seu nome na forma de um monograma é também baseada em modelos antigos. A posição assimétrica do Menino lembra os retratos de família romanos e o ângulo de visão, que se desloca entre a Virgem e o Menino, reflete a tradição da imagem privada. Véus de Akhmim, datando da Antiguidade tardia e reproduzindo uma *tabula picta* com um retrato antigo, oferecem uma disposição análoga à figura até a altura dos ombros, utilizando também a sombra do nariz para modelar um lado da face.[9] O afresco romano contém ainda outro indício de uma antiga tradição, com a mão da Virgem segurando o nimbo azul transparente do Menino (que, por si só, faz alusão à iconografia 63 dos deuses pagãos), como se fosse um retrato em tondo. Já nos deparamos com exemplos desse tema, que significa a epifania da Criança divina em sua imagem (cap. 6d). A réplica romana faz referência a esse tipo de ícone.

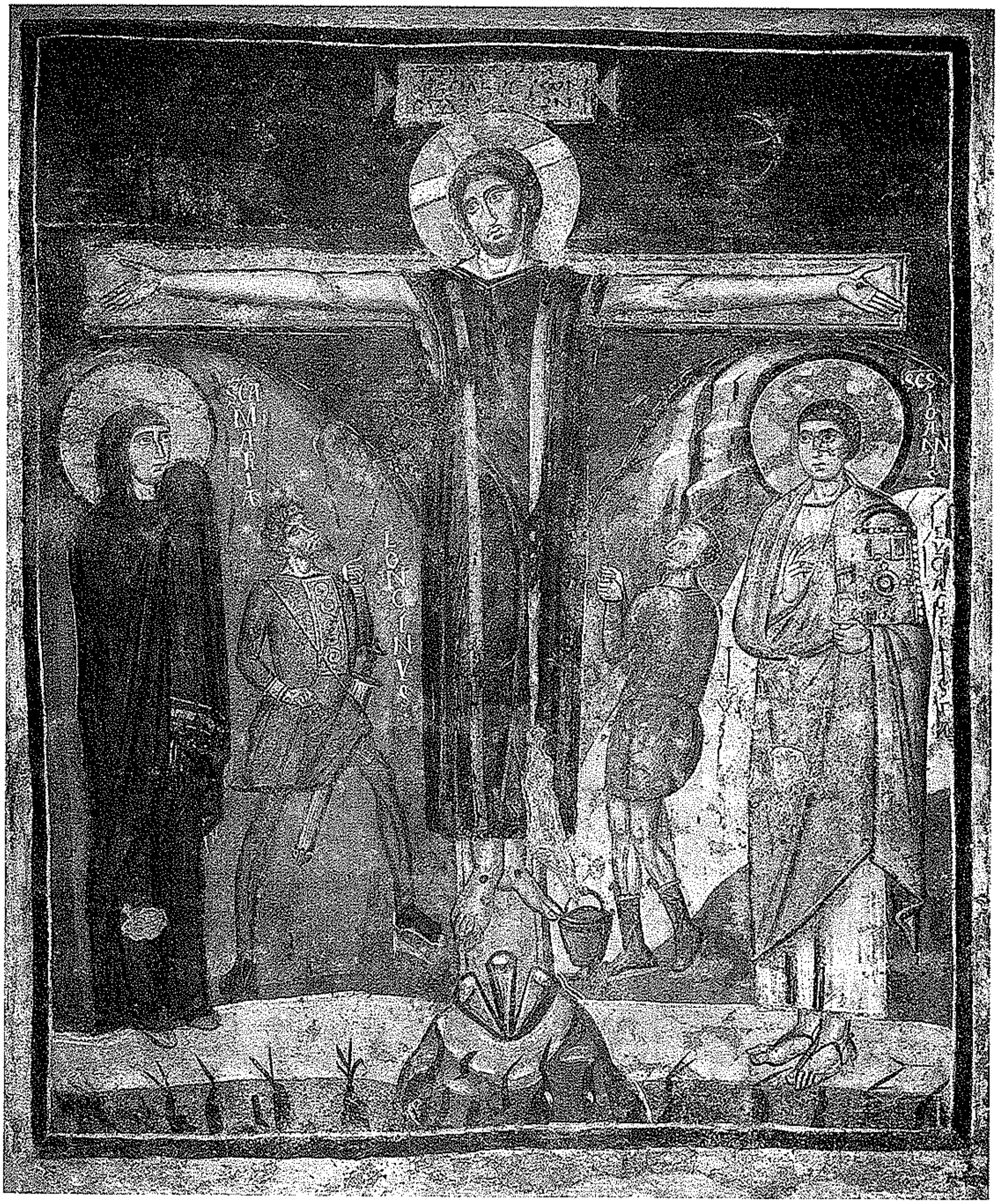
A pintura no pequeno nicho é, sem dúvida, um caso especial, pois não apenas é funciona como um ícone, como também reproduz o estilo de um íconico, usando um modelo antigo e talvez famoso. No caso dos outros ex-votos, não é muito claro até que ponto eles se apropriam das propriedades formais das pinturas em painéis a que fazem referência. A maioria, sem dúvida, simplesmente adota o estilo corrente de pinturas em afrescos, como as pinceladas espontâneas e esboçadas que constróem o corpo a partir de contrastes de luz e sombra contra o fundo neutro e a figura de frente, características dos ícones da época. As qualidades 67 "pompeanas" das pinturas no estilo dos macabeus causaram muita confusão quando foram descobertas. Os acadêmicos não esperavam encontrar o vigor dos pintores da Antiguidade nesses trabalhos do séc. VII. Parece que foram os gregos que levaram esse "helenismo perene" para Roma[10] e que criaram sua própria visão de arte antiga ao reproduzirem os ícones utilizando pinturas parietais como meio. Nitidamente, os ícones ainda não apresentavam propriedades formais próprias que tornassem compulsório um estilo icônico. No caso dos grandes ícones públicos do período em Roma, no entanto, descobriremos que havia convenções específicas para cada meio, assim que passarmos das réplicas para os originais sobreviventes.

Antes de deixarmos a igreja da Virgem no Fórum Romano, vamos retornar à Crucificação na capela de Teodoto, que faz referência a um ícone oriental contemporâneo, mas com um significativo desvio do modelo. O tema da Crucificação era particularmente presente 70
no Oriente, sendo usado para distinguir as diferentes posições da Igreja no conflito sobre a definição da pessoa de Cristo (cf. cap. 13d). Quem foi preso à cruz? O homem Jesus ou apenas Deus, ou ambos em um? E quem, se é que tenha havido alguém, morreu na cruz? No séc. VII, o teólogo grego Anastácio de Sinai levou um quadro de Cristo na cruz para Alexandria para refutar seus oponentes. Painéis antigos da Crucificação mostrando Cristo como uma pessoa morta, com os olhos fechados[11], foram descobertos recentemente no mosteiro de Monte Sinai. Esse ícone, acreditamos, foi conhecido pelo doador Teodoto, 71
que queria que o pintor romano repetisse um protótipo da Terra Santa. O nicho acima do altar, onde é exibida a pintura, foi concebido para exibir uma imagem apta a receber veneração litúrgica e a provocar discussões teológicas. Isto era particularmente apropriado em uma época em que a cúria romana, à qual o doador pertencia, rejeitava a proibição bizantina da representação de Cristo (cap. 8d). Existe, de fato, um detalhe importante que torna aparente a posição teológica do doador. A imagem de Cristo é diferente dos ícones do Oriente: seus olhos estão bem abertos, enfatizando de maneira polêmica não a morte humana, mas a vida de divindade.

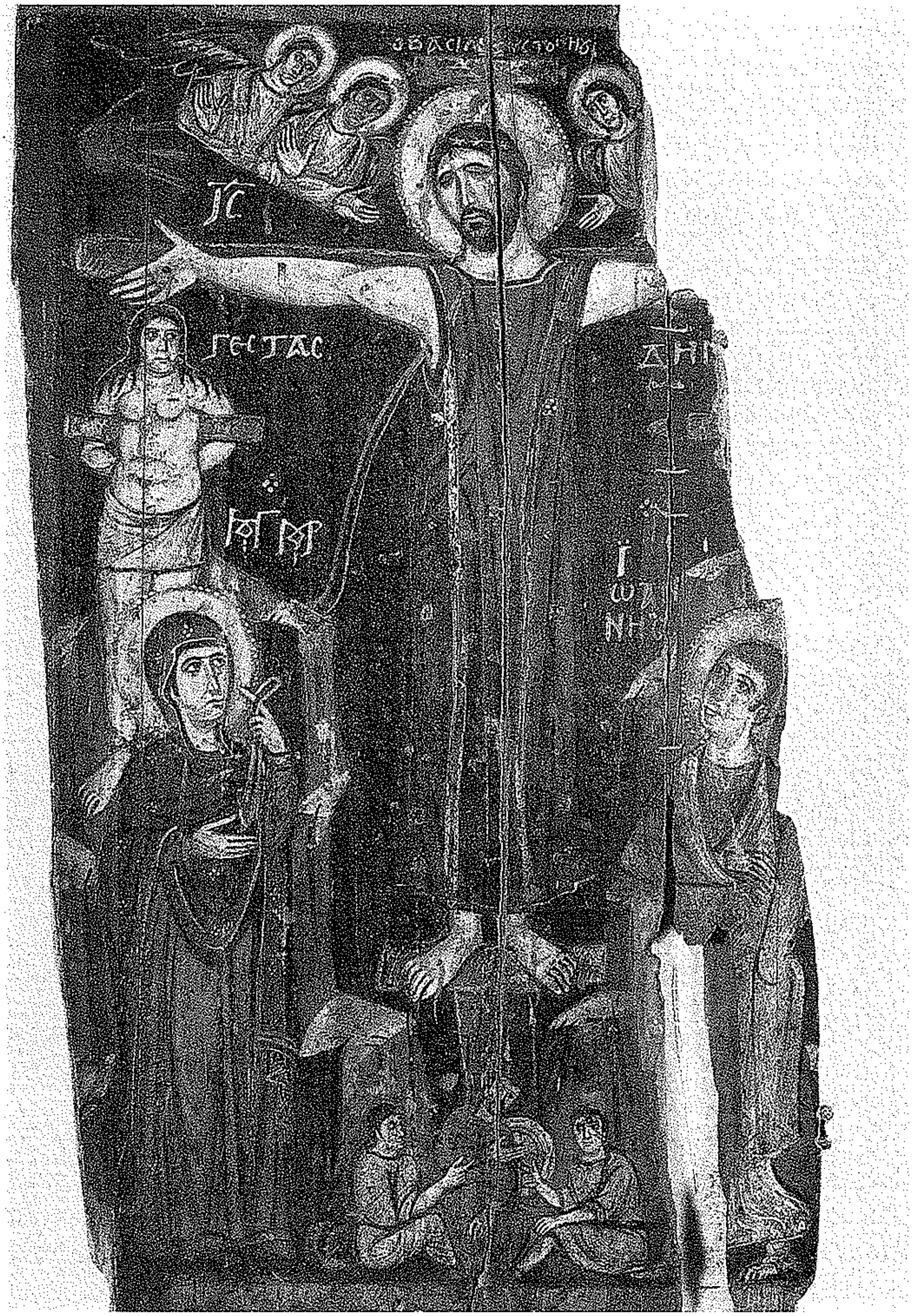
b. Os Painéis Antigos em Roma e o Problema do Estilo Icônico

Entre as pinturas em painel que restaram em Roma, há uma cuja origem se encontra, temos certeza, na Terra Santa, onde os gregos viveram sob o domínio árabe. Encontrada na igreja *Sancta Sanctorum*, em Roma, é uma caixa de madeira pintada datando de cerca de 600 d.C., contendo amostras de terra e de algumas réplicas de rotas de peregrinação da Terra 72
Santa.[12] A tampa da caixa discrimina seu conteúdo, com figuras que representam locais de passagens da vida de Cristo. A Crucificação, que incidentalmente é do "tipo semítico" (seção e abaixo), por exemplo, indica o local sagrado do Gólgota. Essas imagens mostram locais bíblicos e talvez também os ícones que eram venerados nesses locais sagrados.

O tesouro da capela papal *Sancta Sanctorum* inclui dois pequenos retratos dos Príncipes dos Apóstolos, que eram venerados como relíquias.[13] Segundo a lenda de São Silvestre, o 73
papa teria mostrado os retratos ao imperador Constantino.[14] Ao reconhecer neles os visitan-


SCA MARIA
LONGINVS

70. Roma, Sta. Maria Antiqua; Crucificação, capela de Teodoto, ca. 750



71. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina, ícone da Crucificação, séc. VIII

tes de seus sonhos noturnos, Constantino ter-se-ia convertido ao cristianismo. Na verdade, os pequenos painéis simulam ser originais da época do imperador, apesar de datarem da Alta Idade Média. O que parece ser um ato de falsificação resume-se a nada mais do que a prova visível de uma alegação feita pela Igreja de Roma de que todos os retratos autênticos de seus fundadores são de sua propriedade por vontade divina. De acordo com este argumento, Deus, ele mesmo, fizera com que Constantino identificasse os dois apóstolos a partir de seus ícones e, portanto, em princípio, teria justificado o culto a imagens desde seu começo.

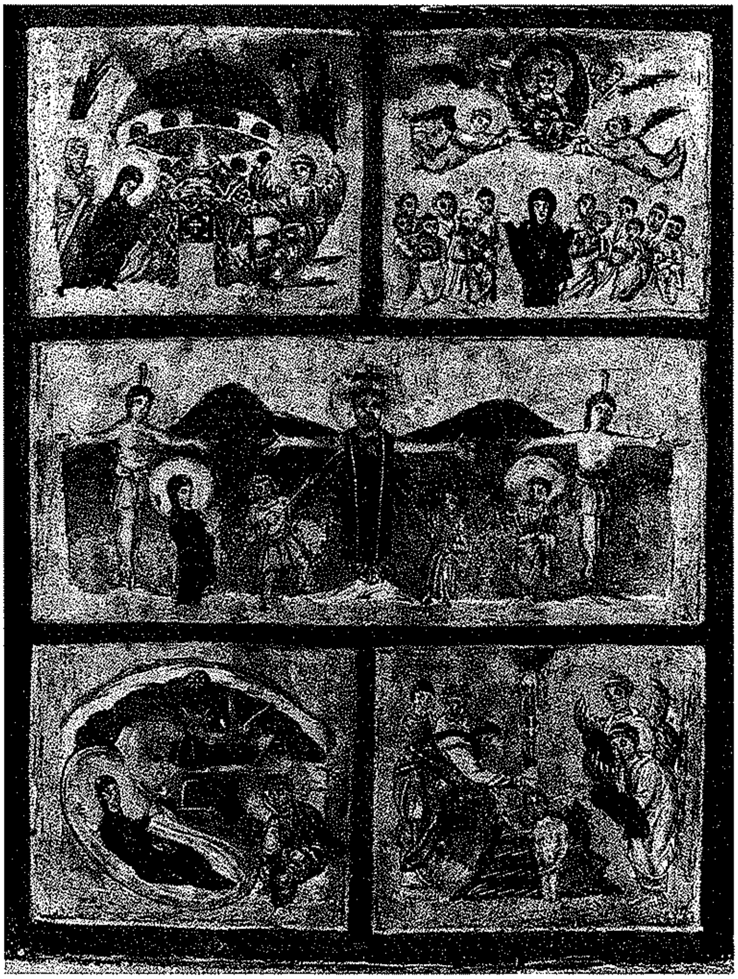
Cada ícone que podemos identificar como de uma época antiga em Roma apresenta uma
18 alegação muito específica, que se torna parte da estrutura geral das teorias de imagens. É o caso do grande ícone do Salvador em corpo inteiro, também de propriedade do tesouro papal do Latrão (cap. 4d). Data de aproximadamente 600 d.C., e, a partir do séc. VIII, é mencionado como uma imagem miraculosa que foi produzida sem qualquer intervenção humana. Mais uma vez, essa origem justifica o culto a esta imagem em particular e, em extensão, a todas as imagens. Acreditava-se que Cristo estaria presente em Roma junto com a imagem: conseqüentemente, a imagem poderia "visitar" a igreja de Sua Mãe, no dia 15 de agosto.[15]

As imagens de culto mais importantes na primitiva Roma cristã eram ícones titulares, ou imagens de templos, que sobreviveram nas igrejas mais antigas dedicadas à Virgem. Em um caso em particular, é certo que o ícone foi produzido no momento da consagração da
8 igreja. A Virgem entrou no templo, por assim dizer, juntamente com seu ícone, para ocupar sua morada. Isto ocorreu em 609 d.C., quando o antigo Panteão foi consagrado como igreja da Virgem e todos os mártires.[16] Na época, já se tornara hábito comum em Bizâncio distinguir as igrejas em memória da Virgem depositando-se relíquias de vestes e ícones.[17] Isso nos leva a perguntar se o culto aos ícones em Roma foi impulsionado pela influência de Bizâncio ou se tinha raízes mais antigas na própria Roma.

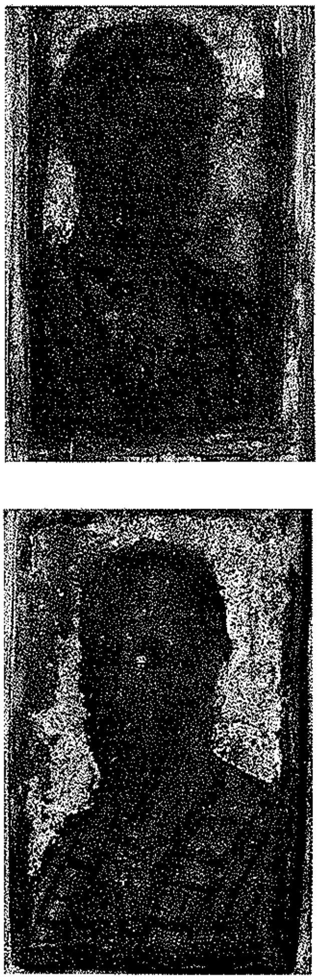
Na época da produção do ícone do Panteão, no entanto, a prática já se tornara padrão em Roma também. A restauração da aparência original do ícone revelou sua data antiga que corresponde ao destino que lhe foi dado. O painel em elmo (100 x 48 cm) foi recortado para se encaixar no tabernáculo de estilo barroco. Atualmente, encontra-se no altar da Capela dos Cônegos, tendo, assim, desaparecido da visão dos visitantes do Panteão.

8, primeira ilustração colorida O ícone do Panteão faz uso dos dispositivos mais delicados para exprimir a relação humana entre Mãe e Filho. A Virgem, cujo rosto é dominado pelos olhos sonhadores, curva-se levemente em direção ao Menino, enquanto este, com o corpo junto ao dela, vol-
74 ta a cabeça para nós, olhando-nos com a dignidade de um menino-deus pagão, tal como o jovem Dionísio. A auto-absorção da Virgem contrasta vividamente com a atividade do Menino, cuja presença indica um ser divino. A profunda ligação entre os dois, em completa harmonia, apela à emoção do espectador.

Como espectadores, somos incluídos na idéia que as duas figuras transmitem, assim como os dois também manifestam dois papéis distintos. A Virgem suplica por nós ao



72. Roma, Museu do Vaticano; relicário na Sancta Sanctorum, ca. 600



73a, b. Roma, Museu do Vaticano; retratos dos apóstolos Pedro e Paulo, séc. VIII

Menino, que atende ao seu pedido, já que, como mãe, ela espera isso dele. Funcionando como ferramenta de mediação, a sua mão direita, que toca o joelho do Menino para pedir-lhe proteção, é dourada. Este recurso característico, que identifica o gesto da salvação, tem 190 origem na era pré-cristã. Foi usado em Roma nas duas mãos da Virgem de S. Sisto e, em 33 Salônica, ele destaca a mão mediadora de S. Demétrio.[18]

O forte efeito produzido pela Virgem contrasta, de certa forma, com a firmeza do desenho. V Como ocorre no painel de S. Sisto, o rosto oval tem um contorno bem nítido, porém, dentro dele, a superfície esférica do rosto é enfatizada. Como no outro painel, as formas subsidiárias apresentam padrões quase geométricos. Em contraste, a cabeça do Menino tem um formato muito mais aberto, sendo desenhada com mais liberdade.

Estas observações nos levam a perguntar se existiria um único estilo icônico na época ou se haveria diferentes convenções convivendo lado a lado. Vamos guardar esta dúvida I enquanto consideramos outro ícone antigo da Virgem que levanta questões semelhantes. Muito provavelmente, ele é originário de Sta. Maria Antiqua, a igreja que já era chamada de "antiga" no séc. VII. No séc. IX, o título, os direitos e provavelmente seus pertences foram transferidos para a mesma igreja que hoje abriga o ícone, Sta. Francesca Romana. Seu nome original – Maria Nuova – serviu para distingüi-la da antecessora.

As camadas de pintura do séc. XIX cobriram não apenas uma camada de têmpera do séc. XIII, mas também os restos das cabeças originais pintadas com técnica de encáustica sobre tela.[19] Na Idade Média, as cabeças da Virgem e do Menino foram recortadas e fisicamente incorporadas à nova pintura. Deste modo, o ícone medieval reteve um elo tanto material quanto histórico com o original da Antiguidade tardia. Certamente, a importância da antiga Igreja Grega foi responsável pelo maior ícone de todos os que sobreviveram em Roma. O rosto da Mãe, medindo 53 x 41 cm, indica as proporções gigantescas do painel original. Infelizmente, o esboço da cabeça foi distorcido na finalização moderna e sua inclinação em direção ao Menino, que pode ser notada a partir do ângulo do pescoço, foi ignorada. A igreja de Sta. Maria Antiqua, com certeza, já existia na segunda metade do séc. VI, como demonstrou Richard Krautheimer.[20] O ícone pode datar dessa época, antecedendo, assim, os afrescos da igreja, produzidos no séc. VII e tantas vezes comparados a ele.[21]

Estilisticamente, o ícone é relacionado a um grupo de famosos afrescos da igreja que o abriga, todos pintados em intervalos consideráveis.[22] A camada inferior, do séc. VI, inclui uma Virgem entronizada que se assemelha ao nosso ícone por seu aspecto verdadeiramente monumental, embora pareça congelada em uma posição frontal rígida. Na camada superior, 75 um anjo da Anunciação, chamado "belo anjo" por historiadores da arte, aproxima-se do ícone, tanto na visão espacial em três quartos como no vigor de sua modelagem colorida. Esta mesma comparação demonstra, ainda, que o ícone segue um ideal estético próprio. Por um lado, a modelagem é de uma perfeição quase inimaginável, com uma transparência fluida em sua riqueza cromática e nas transições imperceptíveis e vítreas. Por outro, todo o movimento é interrompido. A superfície lisa é de uma frieza cristalina, quase gélida. A expressão se concentra nos olhos enormes, cujo distanciamento melancólico é reforçado pela leve virada da cabeça. A imobilidade, com o travamento das formas corporais, e a idealidade, com a escolha das formas mais gerais, claramente foram necessárias para produzir a aura da imagem de culto. Retratos em esculturas de imperadores e imperatrizes datando de cerca de 500 d.C. antecipam a escolha de um *typos hieros* para os ícones que transcende qualquer característica individual (seção d abaixo). A filosofia neo-platônica de pessoas como o então chamado Dionísio, o Areopagita, proclamava uma verdade ao mesmo tempo inteligível e supra-sensorial.[23] Porém, a mentalidade da época não pode ser ligada a um estilo de pintura com base em apenas uma obra. O que importa é a descoberta de que se desenvolvia uma nova concepção da imagem de culto.

c. Imagem e Política na Cúria Papal

Um terceiro ícone da Virgem tornou-se a imagem titular da igreja de Sta. Maria em Trastevere, que é ainda mais antiga do que Sta. Maria Antiqua.[24] O painel, pintado sobre tela II em encáustica, pode, entretanto, não ser o ícone original exibido no local. O doador, que se inclina sobre o pé da Senhora divina, parece ser o papa João VII (705-7), cuja veneração da Virgem já foi registrada. A inscrição mutilada na moldura original fala dos "estupefatos príncipes dos anjos" (*stupentes angelorum principes*), portando longos cajados cerimoniais por trás do trono de Maria, como guardas protegendo um monarca.

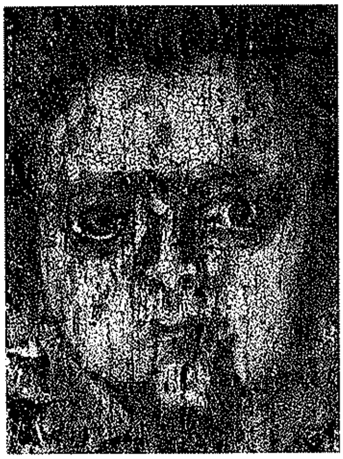
A Madonna della Clemenza, como em geral é chamado o ícone, também teve removida sua restauração do séc. XIII. O painel, medindo 164 x 116 cm, difere dos outros ícones de II Roma devido ao grande trono, do tipo que poderíamos esperar nas pinturas monumentais. Ele repete um esquema pictórico oriental do séc. VI, que pode ser visto em obras menores e em um mosaico na igreja de S. Demétrio, em Tessalônica.[25] A imobilidade da Virgem, que se assemelha a uma coluna, carregando o Filho sobre os joelhos, vem desse modelo, juntamente com o par de anjos por trás de sua figura, e pode refletir um ícone perdido do palácio imperial bizantino que o papa mandara reproduzir em Roma.

Contudo, na réplica romana, novos motivos introduzem um outro significado político. Como em um relicário prateado de Grado,[26] a Madona segura, na mão direita, uma cruz ricamente enfeitada com jóias, a qual provavelmente já fora uma peça de metal mais tarde acrescentada em têmpera na pintura original, em encáustica. Este é o gesto com que os imperadores romanos apresentavam a cruz como signo oficial do Império Romano Cristão. A iconografia imperial explica por que a Virgem veste a indumentária e a coroa alta de uma imperatriz e ornamentos em forma de escudo, além de longos fios de pérolas. Em Bizâncio, onde os imperadores se apresentavam em pessoa, tais analogias eram em geral evitadas, já que podiam passar a impressão de que o imperador queria abdicar de seus poderes em favor dos céus. Porém, no Ocidente, onde o Império oriental representava uma fonte de constantes dificuldades, a investidura da imagem da Virgem com as insígnias do poder já se tornara uma tradição.

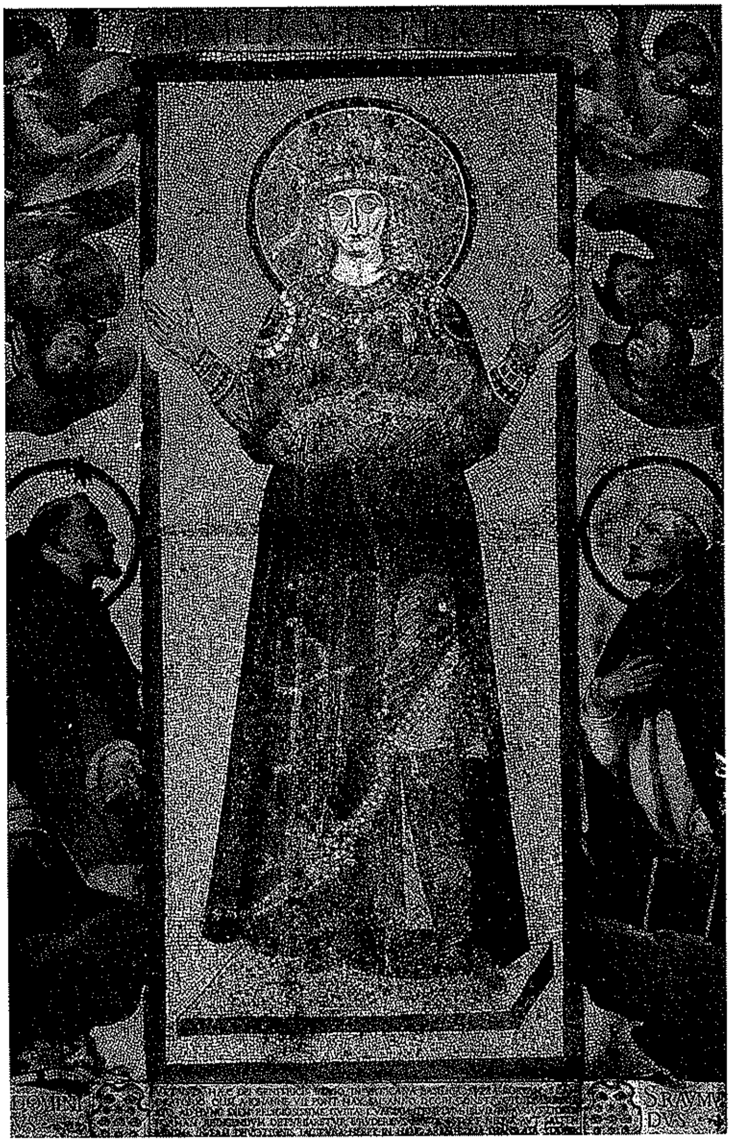
Além desse ícone, o papa João VII encomendou também mosaicos para a capela da Virgem, que mandou construir na antiga Basílica de S. Pedro, onde ela é exibida com as mesmas vestes 76 púrpuras e a mesma coroa.[27] Quando os mosaicos narrativos foram removidos, no séc. XVII, a figura central ficou isolada como um ícone e foi transferida para S. Marco, em Florença. Mesmo em seu contexto original, ela já fora concebida como uma imagem separada. O mesmo papa que aparece no ícone dando o beijo cerimonial no pé da Virgem, no mosaico, aproxima-se dela, como diz a inscrição, com o título de "Servidor da Santa Mãe de Deus" (*Sanctae Dei Genitricis Servus*). Não há qualquer referência ao imperador terreno, com o bispo de Roma se subordinando diretamente a sua rainha celestial. O título que escolheu para si em S. Pedro faz uma polêmica alusão a "Servidor de Cristo", o mesmo adotado pelo imperador apenas dez anos antes (seção e abaixo). Este antagonismo pode demonstrar como os ícones, bem como, antes deles, os murais, eram instrumentos de propaganda oficial. Na época, o papa ainda era legalmente um vassalo de Bizâncio. Porém, de fato, estava já pronto para exercer seu poder de forma independente, ao comando da Mãe de Deus.

O painel em Roma não apenas traz um tema oficial, mas o expressa empregando um II tom oficial. Faz parte desse estilo de apresentação a forma como as figuras exprimem seus variados status na ordem do mundo por intermédio das diferenças em suas formas. Os anjos agitados, por exemplo, fazem um contraste profundo com a imobilidade da figura central. A parte superior do corpo de Maria parece uma coluna; já a parte inferior parece servir como um plinto sob a figura do Menino. Seu rosto expressa uma altivez inacessível. Essas implicações formais vão além da escolha do pintor. Temos de perguntar quais dispositivos estilísticos a obra tomou emprestados da arte da Antiguidade tardia, e a que fins serviam.

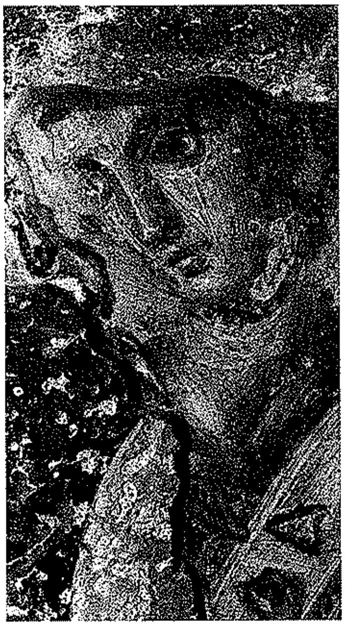
O painel transmite uma mensagem singular, praticamente intocada por interpretações anteriores. Os anjos, cujas túnicas refletem a cor do céu, representam a atemporalidade da *eternidade*, enquanto as figuras da Virgem e do Menino manifestam a epifania de Deus na época da *história terrena*. A figura do papa introduz ainda uma outra época: o *presente*. Com a manutenção desta concepção do tema, o painel de Sta. Maria em Trastevere destaca-se como o único ícone sobrevivente contendo uma topografia interna própria. O solo verde rebaixado sobre o qual pousa o trono de Maria, abaixo do horizonte, significa o mundo terreno, onde o Filho de Deus assumiu a forma humana. Por esta razão, a presença corpórea da Virgem e do Menino constrasta fortemente com os anjos incorpóreos, flutuantes. A afirmação teológica sobre o mistério da Encarnação coincide com a afirmação política a respeito do domínio do papa, que se apresenta como o regente da Virgem na Terra. Seu rosto, totalmente de frente, quebra, de forma abrupta, a posição do corpo inclinado para a frente, com a cabeça parecendo estar deslocada, nada natural. Este recurso serve para distinguir o retrato vivo, dotando-o de características próprias, do mesmo modo como os espíritos dos anjos ficam distintos dos corpos da Virgem e do Menino.



74. Roma, Panteão. O Menino, no ícone da Madona e o Menino, 609 (detalhe da fig. 8)



76. Florença, S. Marco; mosaico da antiga Basílica de S. Pedro, Roma, 705-7



75. Roma, Sta. Maria Antiqua; parede do coro, "Belo anjo", séc. VII

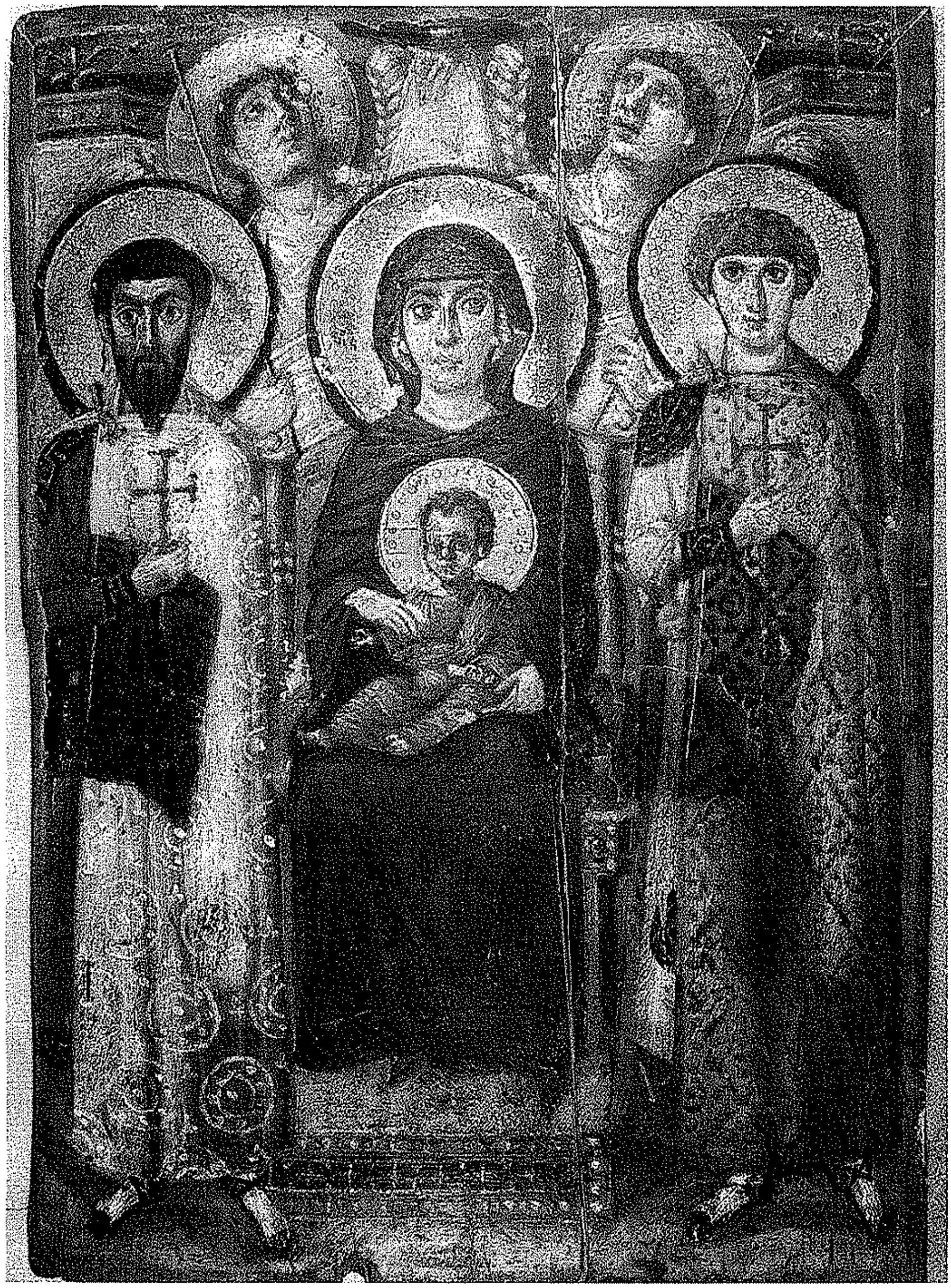
d. Estilos e Convenções do Ícone Antigo

Em seu livro *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire* (*Formas de Arte e Vida Cívica no Império Romano Tardio*), o arqueólogo Hans Peter L'Orange examina um novo tipo de retrato esculpido, que ele explica em termos de sua função. Os retratos individuais dos governantes são substituídos por um *typos hieros*, ou tipo sagrado, cujos estereótipos qualificam a majestade imperial como um ser de uma ordem superior.[28] O *typos hieros* exerceu influência decisiva sobre os recursos formais usados pelos ícones mais antigos aparentemente mediante o elo de ligação do retrato imperial pintado. Tal influência que explicaria o "estilo abstrato" dos antigos ícones analisados por Ernst Kitzinger, em 1958, um estilo caracterizado por formas imateriais e acinéticas, que transformam a aparência das figuras representadas.[29] Pode ser relevante, como insiste Kitzinger, que os filósofos contemporâneos tenham enfatizado a transparência das imagens materiais (como barcos contendo uma substância sobrenatural) para revelar seu arquétipo. Do mesmo modo, os pintores podem ter escolhido um "estilo iconográfico" ou "modo estilístico" para tornar visível a referência que o ícone faz a uma realidade que seria invisível de outra forma. Fica claro, contudo, que a vasta gama de recursos usados nos ícones pede mais argumentos.

Até em um mesmo painel, vemos a coexistência de diferentes "estilos", ou recursos. A Madonna della Clemenza nos surpreende no contraste entre o rosto imóvel, frontal da
II Virgem, e o movimento realista da cabeça do Menino. A figura principal, olhando fixamente com os grandes olhos, invoca a idealidade. Sua altivez distante enfatiza a aura inacessível da Virgem imperial. No entanto, fica aberta a questão de se o pintor usou a mistura de estilos deliberadamente, o que implicaria um estoque de estilos alternativos com significados específicos. É óbvio que o pintor comandava todas as convenções estilísticas tradicionais da Antiguidade tardia, mas não é tão certo se essas convenções eram usadas segundo regras rígidas e se forneciam um significado consistente.

Um ícone da Virgem no mosteiro do Monte Sinai presta-se ainda mais ao aprofun-
77 damento dessa questão. Apesar de seu tamanho pequeno, iguala-se ao painel romano de Sta. Maria em Trastevere no emprego de um esquema pictórico semelhante: uma Madona entronizada, com dois anjos guardando seu trono.[30] Porém, dois santos, nitidamente os oficiais do exército Demétrio e Teodoro, foram acrescentados. Em uma inspeção mais minuciosa, notamos mais uma vez o uso simultâneo de diferentes estilos, embora não possuam o mesmo significado que no painel romano. Neste, o "estilo abstrato" não caracteriza a figura principal, mas sim os santos masculinos que a acompanham.

Ernst Kitzinger escolheu este ícone como exemplo a fim de desenvolver um modelo explanatório do uso simultâneo de diferentes recursos estilísticos. "Os dois santos, alinhados de forma rígida e coesa pelos lados da Virgem e com feições regularizadas, olhar fixo e corpos estranhamente desprovidos de substância", que o autor compara aos mosaicos de
34 Demétrio, em Tessalônica, diferentes das "pinceladas vívidas" da figura principal. Os anjos



77. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone da Madona com anjos e santos, séc. VII

tridimensionais, com seu movimento espacial, aparecem "em forte contraste com o arranjo solene e imóvel do primeiro plano". Como na pintura ilusionista da tradição de Pompéia, "a técnica impressionista combina com a ação vívida."[31]

Em seu argumento subseqüente, Kitzinger identifica a "técnica pictórica helenística" como um "atributo iconográfico" dos anjos incorpóreos (*asōmatoi*), atributo este que distingue a existência espiritual da física.[32] Entretanto, ele também diz que os dois santos são "desprovidos de substância", suscitando duas novas questões. Kurt Weitzmann também associa a "técnica de *impasto*" dos anjos à sua natureza celestial, mas vê na "face queimada de sol" de Teodoro e na palidez de Jorge um efeito "que aparenta vida", em contraste com a aparência sobrenatural de Maria.[33] Tal interpretação pode ser, obviamente, alvo de controvérsias.

O que é evidente é a diferença entre os anjos e os dois santos no primeiro plano, os anjos representando formas abertas e movimento espacial e os santos representando uma superfície fechada com formas lineares e esboço nítido. A Virgem é mostrada utilizando-se os dois recursos, ao passo que o Menino aproxima-se mais dos anjos. Essas "gradações da forma" podem oferecer um significado teológico, usando as palavras de Kitzinger, como a distinção entre a matéria espiritual e a física. Os anjos, diferenciados por seus nimbos transparentes ou de um branco translúcido, são pintados em branco sobre branco, com o feixe de luz branca caindo do céu e formando uma aura sobrenatural que circunda a Virgem e o Menino. A apresentação das duas figuras flutuantes contrasta com a postura firme de pé (ou sentada) das outras figuras, as que têm existência terrena, física.

Sem dúvida, a diferença entre os santos e a figura central implica uma diferença hierárquica. A figura da Virgem, com tratamento livre, é elevada acima dos santos que, com seus olhares fixos e rostos esquemáticos e ovais, claramente representam a convenção de retratos "normal" da época, como se fossem seres humanos reais na Terra (cap. 5). Esta mesma convenção pode ser observada nos antigos ícones em Kiev, que já pertenceram ao
40 mosteiro do Monte Sinai. Nesta coleção, o ícone de S. Pedro, a próxima obra de que trataremos, mostra um contraste nos medalhões entre a liberdade da pose da figura de Cristo
62 e as figuras planas e esquemáticas de Maria e João.

Talvez seja mais apropriado falar de convenções do que de modos estilísticos, um termo empregado pela primeira vez na teoria da arte do séc. XVII. Diferente do que afirma Poussin, os pintores de ícones não trabalhavam dentro de uma concepção de arte muito desenvolvida, que permitisse um conjunto de variações ou de estilos disponíveis para análise. Em vez disso, preocupavam-se com um ícone por vez, para o qual usavam diferentes convenções com vistas a diferenciar uma figura da outra em termos de realidade e não-realidade. Não havia necessidade de usar estes recursos de forma consistente de um ícone para outro, uma vez que a consistência dentro de uma mesma pintura já parecia suficiente. As pinturas "reais" serviam para destacar suas figuras da aparência de seres celestiais. Embora o material que sobreviveu até hoje dificilmente permita uma afirmação genérica, podemos arriscar a interpretação de que os pintores de ícones teriam usado convenções estilísticas estereotipadas ou tópicas, de acordo com as diferentes necessidades, sem se restringirem a um significado padronizado em cada caso. O recurso do ilusionismo livre, por exemplo, não diferia do recurso da abstração no sentido de a liberdade diferir da convenção, mas era uma convenção em si, que podia ser escolhida juntamente com outras convenções.

O uso dos tipos de figuras que implicavam um certo modo estilístico pode ser ilustrado com os mosaicos na abside do mosteiro do Monte Sinai, do séc. VI, que incluem um par delas – a Virgem e S. João Batista – com um chocante contraste no tratamento de suas faces.[34] A Virgem, hierarquicamente superior, usa o ideal genérico, ou o "tipo sagrado" de figura, enquanto S. João, com o movimento desordenado do rosto e dos cabelos, recorre a outro tipo de figura, já identificado como o mesmo usado na variante trágica das máscaras teatrais. O artista escolheu fórmulas prontas para apresentar as figuras, da mesma maneira como um ator atuava com o auxílio da máscara.

As fórmulas pictóricas, segundo L'Orange, podem ser compreendidas como máscaras teatrais.[35] Elas escondem a pessoa do ator e revelam o papel que ele desempenha no palco. Os tipos universais, segundo a filosofia neoplatônica, ocultam o fenômeno singular da natureza e revelam uma verdade genérica por trás de seus particulares. No séc. III d.C., o filósofo Plotino rejeitou o costume de retratar pessoas, usando o argumento de que, com tal procedimento, a idéia pura do absoluto ficaria obscurecida, já que não sobreviveria como tal na condição de matéria física. Pseudo-Dionísio, desenvolveu este argumento na era do ícone antigo. A desvalorização da semelhança individual, um produto da natureza, logo passaria a incluir a preferência por simbolizar um ser individual em termos da "verdade" de um tipo de imagem geral. Já podemos vislumbrar a Idade Média surgindo no horizonte.

Outro ícone da coleção do mosteiro do Monte Sinai que se destaca por sua qualidade como obra de arte representa uma figura em meio-corpo de S. Pedro em um grande painel, medindo 92,8 x 53,3 cm.[36] O nicho redondo no fundo transforma a aparência simples do 62
santo em epifania ritualística. No topo do nicho, três medalhões dourados se destacam contra o fundo de um azul profundo. S. Pedro, identificado pelas chaves e a cruz, segue um tipo de retrato estabelecido para caracterizá-lo desde o séc. IV d.C. Um tratamento um pouco diferente é dado às vestimentas, com pinceladas livres e largas, e à cabeça, delineada com esboço firme e detalhes compactos, como se fosse pesada demais para o corpo pintado de modo tão solto. A discrepância confirma nossa idéia de que os pintores escolhiam os tipos de seus retratos a partir de modelos dados, sem conceber a figura como um todo. Nesse caso, o retrato, que destaca o equilíbrio entre um tipo genérico e a semelhança com um indivíduo, pode ter envolvido também alguma convenção estilística.

Estilisticamente, os mosaicos na abside de S. Cosme e S. Damião, em Roma (526-30), são os que mais se aproximam do esquema do retrato empregado no ícone.[37] Podem muito bem ser reflexo das pinturas monumentais orientais do período. O mesmo período também

nos oferece os melhores paralelos ao arranjo dos três medalhões na parte superior do ícone (cap. 6d). O díptico do cônsul Justino confirma o papel de tal fórmula nas imagens oficiais
61 de Estado da época.

Além disso, os medalhões acima do apóstolo representam uma convenção estilística diferente. Apesar de diferirem entre si (a cabeça de Cristo, voltada para dentro da pintura, fica em destaque), todos eles refletem um tipo idealizado para o qual os traços individuais são irrelevantes. Assim, S. João pode ser comparado a um retrato de príncipe de Constantinopla representando Arcádio (Berlim).[38] Em ambos os casos, o cânone busca uma aparência idealizada, baseada em formas genéricas.

O mais famoso de todos os ícones do Monte Sinai, um painel do Pantocrator é, provavelmente,
78 originário de Constantinopla. Aparentemente, ele reproduz um original bem conhecido na época que determinava o tipo preferido de Cristo na pintura bizantina. Seu tamanho, 84,5 x 44,3 cm, é apenas um pouco menor do que o ícone de São Pedro. Ele foi publicado somente em 1967.[39]

A poderosa figura domina todo o quadro, parecendo preencher um espaço real em frente ao estreito nicho, que é empurrado para trás. O corpo aparece em perspectiva, indicada pelos braços e ombros, saindo um pouco do plano da pintura. A tipóia, que inclui a mão abençoadora, reforça a impressão de um movimento livre no espaço. Em contraste, o rosto mantém a posição frontal rígida, parecendo voltar-se para nós, como se Cristo decidisse tornar-se visível para nós de um modo ativo. A superfície lisa e em tom marfim da pele contrasta fortemente com o rosto sólido e em tom mais avermelhado do ícone de S. Pedro.

A pintura de ícones em encáustica aparece aqui em seu melhor uso. O rosto vem à vida a partir dos olhos, que não são simétricos, e dos lábios suaves. Ainda que o nariz mantenha uma posição central no rosto, sua sombra parece deslocar a face em nossa direção. As pinceladas acompanham de perto suas feições. Os olhos expressam altivez e a boca permite o efeito de uma melancolia bastante humana. Até mesmo nas pinturas de múmias dos séculos anteriores, a qualidade atingida no ícone do Cristo é uma rara exceção. Em um painel que se encontra atualmente no Brooklyn, as sombras do rosto e o ângulo do corpo ajudam-nos a identificar os recursos usados pelo pintor do ícone como de uma convenção bem mais antiga.[40] Um retrato de múmia exposto em Stanford compartilha as fortes luzes e a pele lisa do ícone de Cristo.[41] O retrato de Eutiques, mencionado anteriormente, no
42 entanto, aproxima-se mais do ícone em todos os recursos possíveis.[42] Também enfatiza o *ethos* da pessoa representada pelo olhar alerta e a boca sensível.

A aparência geral do ícone é, com efeito, derivada de um modelo concreto, cuja identidade é ainda desconhecida. Pela espontaneidade de sua expressão, ela não foi inventada por seu pintor, mas parece reproduzir uma imagem famosa de Cristo que teria sido repetida por encomenda. O arquétipo perdido, a julgar a partir de sua cópia existente, atingiu a síntese da imagem divina combinada ao ideal de um retrato humano representando um filósofo como mestre. Este dualismo oculto de características divinas e humanas faz uma bela alusão à natureza dupla de Cristo, tão discutida nos debates teológicos da época.

Devemos distinguir a idade do painel sobrevivente da idade do modelo que ele reproduz. No séc. VI, o modelo já era conhecido até mesmo em Roma, pois uma imagem votiva na catacumba Ponciana (cap. 4d) chega a repetir o ângulo do corpo e o movimento da mão nas vestimentas ao dar a bênção, além da presença do livro do Evangelho. Podemos estimar o 79
grau da fama do modelo pelo fato de ele ter sido escolhido só mais tarde (mais ou menos quando foi reproduzida a réplica do Monte Sinai) para representar Cristo nas moedas de Bizâncio, na época de Justiniano II (685-95). 81

e. Ícones e Política na Corte Imperial: a Moeda de Cristo

O modelo usado para as moedas deve ter sido um dos ícones mais famosos, cujos nomes conhecemos a partir de textos do séc. VI, quando fizeram sua primeira aparição pública. Entretanto, não conseguimos identificá-lo com segurança entre as réplicas sobreviventes. Os ícones nomeados nesses textos antigos são relatados como imagens de Cristo que, por serem inovadoras na época, necessitavam de legitimação, para a qual a autenticidade era a escolha óbvia. Assim que as "verdadeiras" imagens de Cristo começaram a ser empregadas como retratos produzidos pelos céus, elas passaram a exigir um culto público, que teve sua precedência no culto à imagem imperial, com todo seu status oficial.

James Breckenridge já propôs que a imagem de Cristo nas moedas, em uso a partir do final do séc. VII, seria parte de uma figura de corpo inteiro que teria decorado a sala do trono do palácio imperial.[43] A seu ver, o conceito de um imperador celestial presente 81
junto ao trono do imperador terreno é lembrado pela semelhança da figura na moeda à iconografia de Zeus. A inscrição na moeda, que chama Cristo de "Regente dos regentes" (*Rex regnantium*), realmente esclarece a relação entre Cristo e o imperador, cujo lugar na moeda foi assumido pelo Regente celestial.

Qualquer que tenha sido o modelo do ícone de Cristo (e das moedas), a alusão a Zeus certamente tornou-se uma polêmica com relação a esses ícones mais antigos. Um trecho de Teodoro Lector sobre a história perdida da Igreja conta sobre um pintor do séc. V que pintara um ícone de Cristo "com uma aparência semelhante a Zeus" para um patrono pagão de Constantinopla[44] e que, ao fazê-lo, sua mão murchou. O teólogo João Damasceno, que cita a lenda, acrescenta: "Os cabelos foram repartidos na pintura do painel para que não cobrissem os olhos. É assim que os gregos pintam Zeus".

A versão original da lenda prossegue: "A outra forma [do retrato], com os cabelos curtos e encrespados, é a autêntica". É precisamente esta última que Justiniano II assumiu ao subir ao trono pela segunda vez, após várias revoluções em 705.[45] Estaria ele buscando o sucesso 82
por meio de um protótipo mais eficaz? Dois extremos, que parecem ser mutuamente exclusivos, representam, sucessivamente, Cristo nas moedas. Os dois retratos – o "helênico" e o

"semítico" – competem nas primeiras moedas que trazem a sua imagem. Respectivamente, os dois conceitos trazem, contudo, significados muito diferentes. Na fisionomia e nos cabelos, o retrato semítico possui traços raciais comuns – e até mesmo feios – que sugerem um retrato privado de origem étnica. Já o retrato helênico não incorpora uma pessoa helênica, mas lembra as imagens dos deuses nesta tradição.

Breckenridge está certo ao ver por trás do tipo semítico um original da região da Síria e Palestina, possivelmente uma imagem milagrosa, ou *achiropiite*. Sua alegada autenticidade, juntamente com uma atraente história de culto, pode ter levado à escolha desse tipo para a moeda. Embora a popularidade do tipo semítico tenha ficado restrita à época anterior à iconoclastia, o tipo helênico, ao contrário, teve profunda influência sobre as imagens subseqüentes de Cristo. Só podemos conjecturar sobre as possíveis razões: certamente, elas não se orientavam por um julgamento estético, mas sim pela confiança em um arquétipo bem-sucedido que poderia ter desempenhado o papel de original para a dinastia reinante.

A mudança do tipo do retrato helênico para o semítico nas moedas do mesmo imperador constitui um indício suficiente de que nos dois casos houve o envolvimento de originais famosos – ou seja, ícones. Infelizmente, não temos mais meios para identificar sua localização ou o nome dos ícones em questão.

O ícone não poderia ter recebido promoção maior do que ser introduzido na iconografia oficial das moedas, símbolo da imagem imperial e indicadora do domínio do imperador. Assim, o próprio ícone se tornou uma espécie de insígnia do poder, mas era o poder de um Regente celestial. O imperador adotou outra insígnia de soberano a fim de reivindicar o apoio da autoridade sobrenatural.

Desse modo, a continuidade das imagens de Estado e religiosas foi preservada, embora, às vezes, com uma inversão de papéis. No início, a imagem religiosa lucrou com a imagem imperial, inclusive com seu status legal e os rituais de Estado para os cultos; porém, num segundo estágio, tomou a frente, substituindo a imagem imperial. Se Justiniano invocava determinados ícones, eles podem ter sido os mesmos que haviam conferido vitórias e proteção a seu ancestral Heráclio (610-41), fundador da dinastia. Agora, o ícone deslocava o imperador do verso da moeda para o reverso, mesmo que tenha, de fato, tomado o lugar da cruz triunfal que antes ocupava este lugar. Os temas anteriores de verso e reverso foram amalgamados à medida que o imperador passou a ser representado com a cruz na mão.[46]

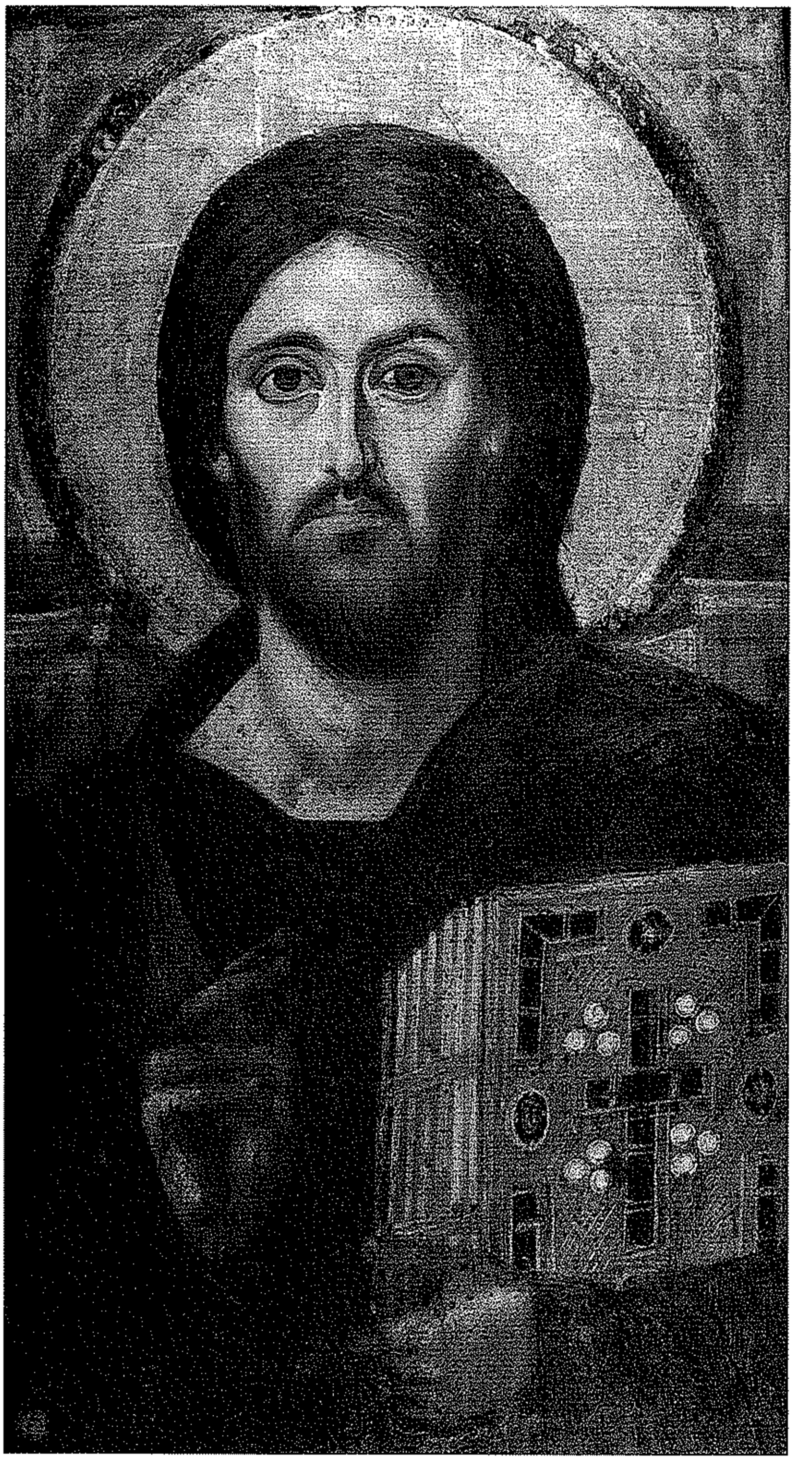
A iconografia de Estado trocou suas conotações antigas e imperialistas por novas, religiosas e eclesiásticas. O imperador se redefiniu como o "representante de Cristo" que deveria, a mando de Deus, administrar o reino cristão na terra. Seu retrato, portanto, obedecia a uma ordem hierárquica em relação ao ícone do soberano celestial.

O livro de André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (*O imperador na arte bizantina*) mostra-nos que os imperadores se engajaram profundamente no culto às imagens, que envolviam tanto os ícones da corte quanto os de Estado. [47] Em geral, as imagens eram ícones milagrosos de propriedade da dinastia e usados para distingui-la (como fizeram, mais tarde, os Habsburgos), desempenhando, assim, um papel de patronos pessoais, ou paládios. No reinado de Justiniano II, assumiam ainda uma função de propaganda na "guerra ideológica". Como elas próprias testemunham, as moedas confirmavam a ortodoxia do imperador, dentro e fora do Império, principalmente, neste caso, contra o Islã, seu rival na luta pela hegemonia mundial.

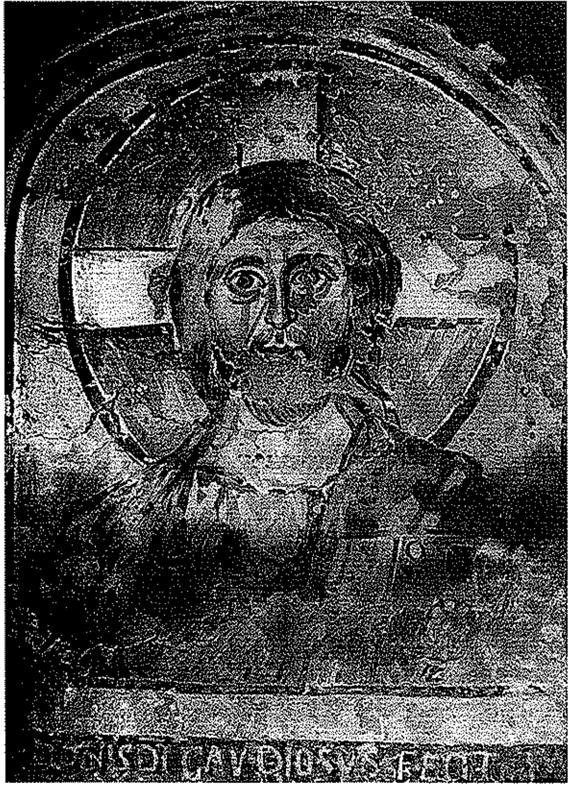
"Ocorre uma mudança tanto na iconografia quanto na inscrição [das moedas]. A primeira inscrição no reverso, anteriormente VICTORIA AUGUSTORUM, era um voto de sucesso endossado, primeiro pela deusa da vitória... e depois pelo paládio do império, a cruz como um signo triunfal... a [nova] inscrição, afastando-se da tradição romana de usar a inscrição REX REGNANTIUM... Virando o solidéu, lê-se DOMINUS JUSTINIANUS SERVUS CHRISTI... A nova inscrição... liga a imagem do imperador à de Cristo, indicando que o imperador é o representante de Cristo. O imperador pode cunhar moedas graças à autoridade de Cristo, do mesmo modo como assina em seu lugar... imperador pela graça de Deus." A imagem do imperador recebe ênfase cerimonial, não militar, e sua vestimenta agora é o *loros*. "Do mesmo modo, mesmo no reinado de Justiniano I, o globo com a cruz substitui a lança e o escudo como símbolo do imperador do mundo. O capacete também desaparece, sendo substituído pela coroa".[48]

Segundo Breckenridge, essas mudanças representam "uma transição sutil da iconografia anterior, em que os símbolos cristãos eram os instrumentos que o poder imperial usava para atingir um triunfo essencialmente secular, para uma nova concepção, em que a pessoa do imperador não é nada mais que o instrumento da vontade divina para alcançar Suas próprias vitórias... O imperador, de pé diante de seu Mestre, aparece perante os homens tanto como a imagem do Divino *Pambasileus* na terra quanto como o apóstolo da verdadeira fé, da própria ortodoxia".[49] Tal legitimação, entretanto, com freqüência provinha de motivos mais imediatos. Os imperadores se dispunham a invocar os céus particularmente quando seu poder na Terra era ameaçado por usurpadores. Durante a iconoclastia, os imperadores voltaram à antiga convenção de mostrar-se junto a seus ancestrais, e não com a imagem de Cristo. A representação do filho, também coroado como Augusto, servia para garantir a sua sucessão. Mais tarde, os iconoclastas foram acusados de terem substituído a imagem de Cristo pela sua própria.[50]

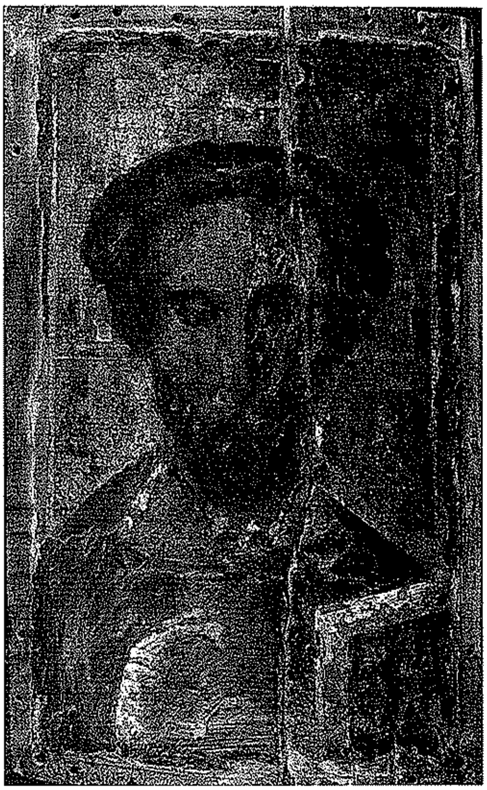
Quando Justiniano II retomou o trono após uma interrupção de dez anos, em 705, e introduziu o tipo semítico de Cristo em suas moedas, na visão de Kitzinger ele não apenas 82
usou um *tipo* diferente de retrato, mas também uma semelhança autêntica com Cristo, caracterizada por um *estilo* de retrato geométrico.[51] A "mímese de Cristo" do imperador implicou o retorno à imagem de meio-corpo. Ele "deixa de voltar-se para Cristo e passa a falar aos homens". O globo e a cruz proclamam a paz (*pax*), mencionada na inscrição, uma paz que a dinastia legítima confere ao mundo. Assim, seus súditos o saúdam com o apelo



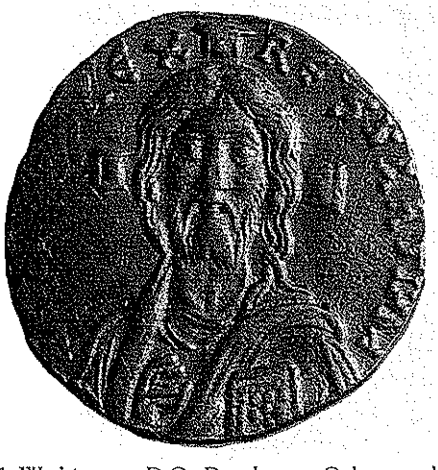
78. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone do Cristo Pantocrator, sécs. VI, VII



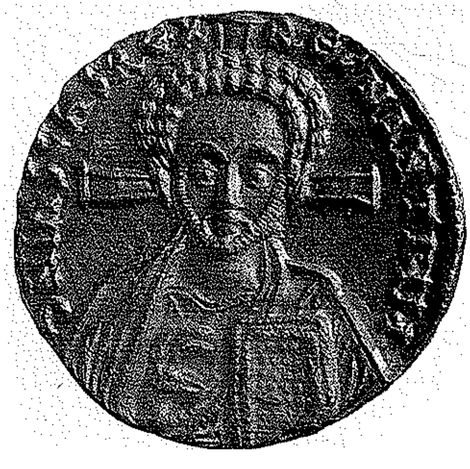
79. Roma, Catacumba Ponciana; ex-voto de Gaudioso: Pantocrator, séc. VI



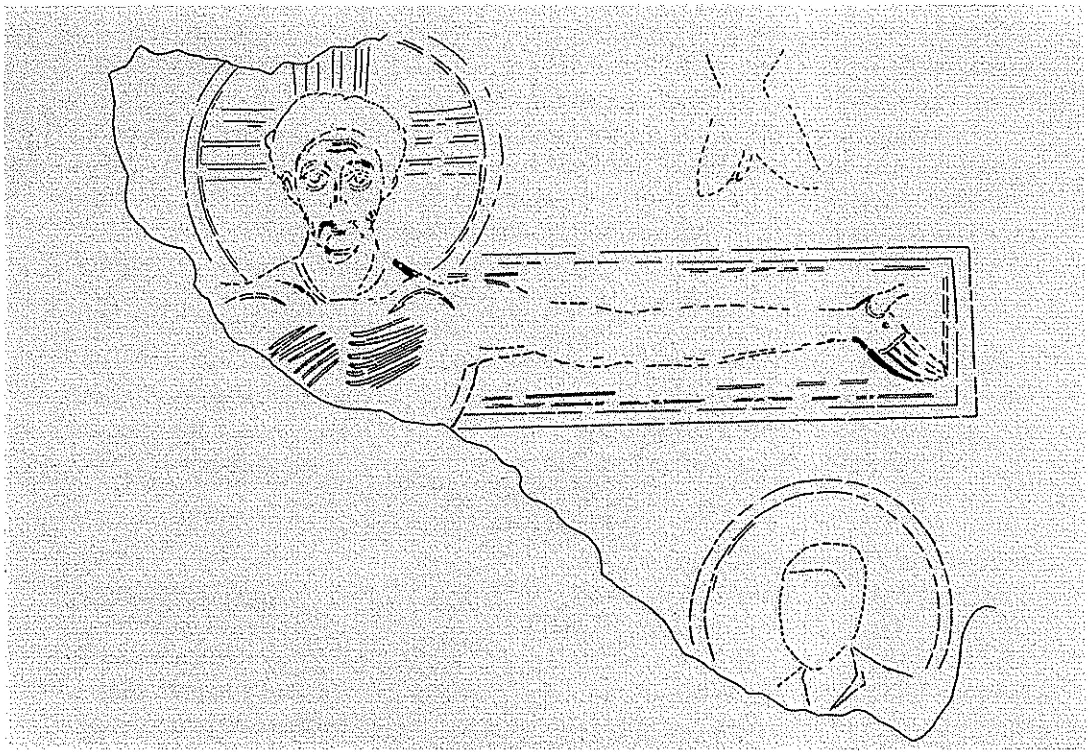
80. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone de Cristo com "tipo semítico", séc. VI



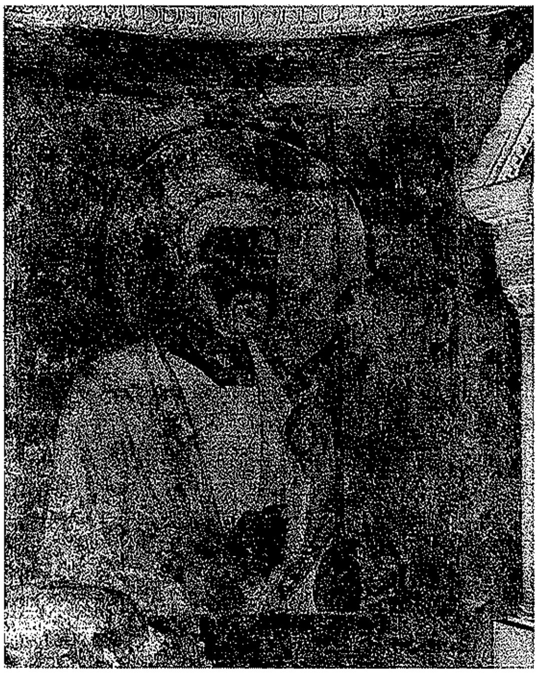
81. Washington, D.C., Dumbarton Oaks; moeda (verso) do reino de Justiniano II, 685-95



82. Washington, D.C., Dumbarton Oaks; segunda moeda do reino de Justiniano II, 705



83. Roma, Sta. Maria Antiqua; crucifixo da tela do coro, 705-7



84. Trevi próximo a Spoleto, Templo de Clitumnus;
São Pedro, séc. VIII

muito apropriado para que "mantenha o domínio por muitos anos" (DN IUSTINIANUS MULTUS AN).[52]

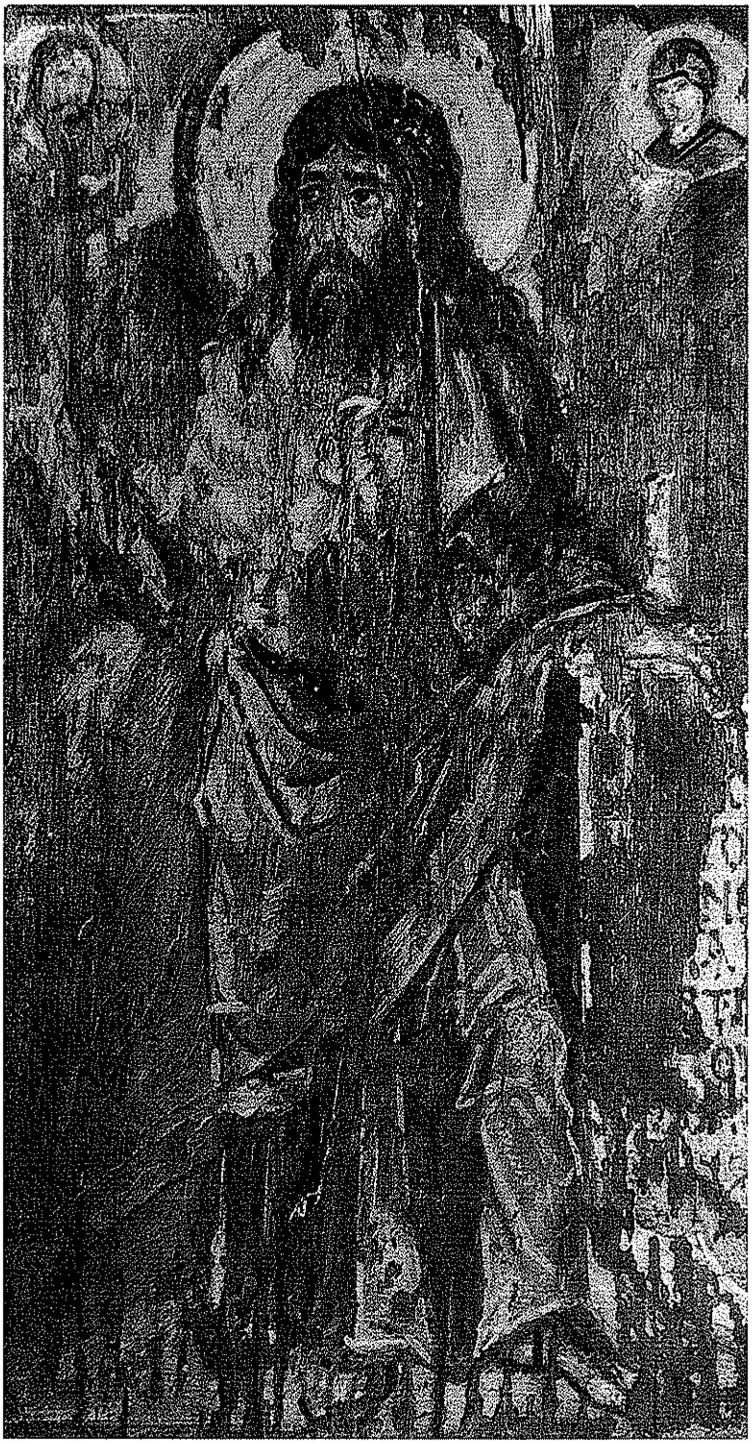
Do ponto de vista da política externa, a moeda de Cristo possivelmente contradiz as moedas do califa Abd el-Malik, nas quais ele se autoproclamava "senhor dos crentes ortodoxos" e "representante de Alá". Grabar interpreta o novo culto aos ícones como um meio de fazer propaganda religiosa na luta entre diferentes impérios e sistemas.[53] As inscrições nas moedas reforçam a intenção de Bizâncio de cumprir o desafio de confrontar a teocracia do império vizinho. Após 695, as moedas árabes chegaram a abandonar a imagem do regente e escolheram inscrições anicônicas, invocando o Deus único pelo nome.[54] Antes de 695, a imagem de Cristo e a lança sagrada eram símbolos opostos, integrantes dos dois respectivos sistemas. Nos anos seguintes, os dois impérios teocráticos continuavam presos a sua rivalidade ideológica. As "insígnias estáticas e tradicionais" mantiveram sua aura no mundo greco-romano.[55] Os símbolos corroboravam convicções que eram, respectivamente, honradas e opostas. As imagens e os versos do Alcorão eram irreconciliáveis.

Contudo, Bizâncio logo iniciaria sua própria cruzada contra as imagens, apenas poucos anos depois do califa Yazid I ordenar a primeira proibição de imagens nas igrejas cristãs do império árabe (721).[56] Vale observar que Leão III, "o Isauriano" (717-41), que deu início à polêmica em torno da iconoclastia, era natural da Síria e conhecedor da mentalidade árabe. Ele perseguiu, contudo, somente as imagens de Deus e dos santos, enquanto que, no mundo árabe, a representação de qualquer criatura viva por meio de uma imagem "morta" era considerada uma ofensa ao Criador.[57]

O exagerado culto às imagens, seguido do igual exagero quanto a sua destruição, pode ter sido estimulado pela proximidade do Islã. As moedas de Justiniano II, com o tipo semítico de Cristo, podem nos dar uma dica a esse respeito. Este tipo é mais bem documentado nas regiões que já estavam sob domínio árabe. Encontramo-lo em uma miniatura em um livro sírio de 586, em afrescos em Abu Girgeh (no Egito) e no templo Baal, em Palmira.[58] Um ícone do mosteiro do Monte Sinai, considerado por Weitzmann como do séc. VI, é o que nos dá a melhor idéia quanto ao "original" perdido.[59] O conhecimento de que tal 80
imagem tivesse sua origem em regiões agora perdidas para o Islã só poderia motivar seu culto na capital. A partir dali, a fama da imagem se espalhou até mesmo à parte ocidental do Império. Assim que as moedas foram cunhadas em Bizâncio, o papa João VII (705-7) usou o tipo semítico no ano seguinte para uma adoração ao Crucificado, na igreja de 83, 87
Sta. Maria Antiqua, em Roma (cap. 8d).

f. Ícones e o Argumento Teológico

Os primeiros ícones estão tão integrados à tradição de retratos que esquecemos o quão frequentemente estiveram diretamente envolvidos em disputas que começaram na teologia e terminaram na política. Daí a utilidade de examinarmos uma quantidade de



85. Kiev, Museu de Arte Ocidental e Oriental; ícone de São João Batista proveniente do mosteiro do Monte Sinai, séc. VI

ícones que, seja por meio de suas inscrições ou de sua própria representação pictórica, dão prosseguimento a um argumento teológico. Como é de se esperar, eles fazem referência à doutrina sempre presente das duas naturezas do Logos encarnado, mesmo quando o objetivo era negá-la.

Assim, o ícone da Mãe de Deus entronizada, do Monte Sinai[60], reduz a distância entre 77
céu e terra a um feixe de luz branca que cai da mão de Deus invisível sobre Maria, em cujo colo aparece o Deus carnal, visível. Os mártires que flanqueiam o grupo da Virgem e o Menino foram levados à morte devido à verdadeira fé. Em outro ícone do mesmo mosteiro, os santos-soldados Sérgio e Baco aparecem com o soberano celestial, que confirma sua presença terrena e histórica no medalhão da verdadeira imagem (caps. 4a e 5d).[61] 40

A imagem da Crucificação insistia, por necessidade, na questão de quem realmente morrera na cruz (ou, como defendia o outro lado, quem não morrera, pois não tinha corpo que pudesse morrer). A realidade e o significado da Crucificação continuaram a levantar 71
controvérsias por toda a Idade Média (cap. 13d). No séc. VII, o tema era central na discussão da identidade de Cristo, o que explica o fato de o teólogo Anastácio ter introduzido ícones da Crucificação nos debates teológicos, quando pedia a seus oponentes para identificarem a figura que aparecia sozinha na cruz.[62] Não surpreende que a apresentação desses ícones fosse cuidadosamente planejada, já que sua visualização promovia uma doutrina de fé. Quando eles mostram Cristo de olhos fechados, oferecem um argumento a favor de Sua morte, em virtude de Sua natureza humana (cf. seção a acima). Assim, os painéis não fazem uma simples narração de um episódio da Paixão de Cristo, mas incorporam a discussão do homem-Deus aparecendo como o Crucificado.

Inscrições em forma de orações convidavam, às vezes, o contemplador a ter uma visão teológica. Uma inscrição desse tipo na moldura de um pequeno ícone da Crucificação, no mosteiro do Monte Sinai, pergunta: "Quem não treme de medo ao vê-Lo, meu Salvador, pendurado na cruz? Vestes os trajes da morte, mas também o manto do eterno".[63] Mais tarde, depois de Teodoro de Studion, as inscrições em verso nos ícones desenvolveram um gênero literário próprio.[64]

Um impressionante ícone do séc. VI do mosteiro de Monte Sinai, que foi parar em Kiev, usa S. João Batista como testemunha teológica.[65] Ele não está representado por si, mas sim 85
com a função de proclamar a natureza divina de Jesus, dizendo as famosas palavras "Este é o Cordeiro de Deus" (João 1:29). Além de proferir as palavras com o auxílio de um longo pergaminho, o profeta ainda aponta em direção a um medalhão de Cristo, visualizando sua profecia com o gesto. O pintor usa o dedo indicador esticado para relacionar as duas figuras, a que vê e a que é vista, explicitando, desse modo, o argumento central do ícone.

Embora S. João tenha usado uma metáfora ao proclamar Cristo como o Cordeiro de Deus, o pintor não pintou um cordeiro, mas sim o Homem que foi chamado de Cordeiro. Os teólogos haviam descoberto que parte do argumento se perdia quando os pintores representavam simplesmente um cordeiro. Afinal, João foi o único profeta que viu Cristo com os próprios olhos e não apenas o anunciou usando metáforas. Por esta razão, em um concílio reunido em 692, os teólogos chamaram a metáfora de uma aberração que depreciava a realidade da Encarnação, sem levar em conta a manifestação visível de Cristo ao assumir a forma humana (cap. 8d). Desde que os pintores de ícones tornaram Cristo visível em sua forma humana tal como Ele se revelara na Terra, estavam, agora, obrigados a explorar esse viés.

62 O ícone de S. Pedro, já discutido, também usa a linguagem pictórica para demonstrar sua posição teológica.[66] Apropria-se de um esquema pictórico usado pelos cônsules na iconografia de Estado até 540 d.C. para qualificar-se como representante do imperador, que ocupava o medalhão central acima de suas cabeças. Do mesmo modo que o cônsul representava o Estado em nome do imperador, também S. Pedro representava a Igreja na Terra em nome de Cristo. O medalhão central é testemunha da natureza divina de Cristo como regente, enquanto à Sua esquerda e à Sua direita as testemunhas históricas de Sua morte confirmam a Sua natureza humana.

O papel de S. Pedro como representante de Cristo na Terra não foi uma questão tão contenciosa entre as Igrejas Oriental e Ocidental na época, como pode ter parecido mais tarde. Caso contrário, não teria sido possível um ícone grego do séc. VII reforçar o argumento com a sua inscrição. O *igona* de Pedro foi guardado em S. Pietro in Cielo d'Oro, principal igreja da residência real dos lombardos, em Pavia, onde um peregrino observou sua inscrição no séc. VIII.[67] A inscrição estava em grego, o que indica que o ícone também o fosse. Já havia sido mutilada, pois nossa testemunha só conseguiu ler uma referência a "Deus, o Logos" para a figura a quem Pedro nitidamente aponta na pintura. Mais adiante, no texto, o contemplador é convidado a ver "no ouro a pedra formada por Deus [*theoglyptan petran*]", uma pedra "em que posso ficar firme de pé [*ou klonoumai*]". O retrato de S. Pedro, que também incorporou o *theos logos*, serviu como veículo muito apropriado para uma argumentação teológica e eclesiástica. O jogo de palavras com Pedro-*petra* ("pedra") remete a Mateus 16:18, quando Cristo proclama: "Sobre esta pedra erguirei minha igreja". A afirmação de que o apóstolo seria visto no "ouro", sem dúvida, refere-se tanto ao fundo dourado do painel quanto ao título da igreja de Pavia, onde ficava o ícone. Portanto, o painel grego pode ter sido encomendado pela corte dos lombardos.

Em Roma, pelas razões já expostas, o retrato duplo de Pedro e Paulo era o preferido na época; somente juntos eles podiam representar a igreja de Roma (seção b acima). Também aparecem juntos nos murais do séc. VIII da igreja de Trevi, próximo a Spoleto, uma construção incomum que lembra um templo. A origem dessa união formando um par de ícones é claramente proclamada pelas molduras dos murais e pela escolha do fundo avermelhado.[68] Os "gêmeos" romanos foram pintados originalmente para a abside de S. Pedro, onde ladeavam a figura de Cristo. Nessa mesma época, tornou-se importante mostrar, mesmo nas pinturas em absides, os dois apóstolos em dois painéis emoldurados, o que provavelmente reproduzia um protótipo importante em Roma. 84

Notas

1. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique* (Roma, 1911); Wilpert (1916), ilus. 155-87; E. Kitzinger, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts* (Munique, 1936); E. Tea, *La Basilica di S. Maria Antiqua* (Milão, 1937); G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, vol. 1 (Roma, 1941), sobre os papas Martinho I, João VII, Zacarias e Adriano; P. Romanelli e P.J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (Roma, 1964); P.J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII* (A.D. 705-707) *in S. Maria Antiqua in Rome*, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertintia 3 (Roma, 1968); esp. Nordhagen (1987), 453ff.

2. Wilpert (1916), ilus. 159; Romanelli e Nordhagen (ver n. 1 acima), ilus. 18; Kitzinger (1977), 116ff. e fig. 207.

3. Wilpert (1916), ilus. 144.2; Kitzinger (1955), 137 e fig. 5; e Nordhagen (1987), 454.

4. Wilpert (1916), ilus. 163; Romanelli e Nordhagen (ver n. 1 acima), ilus. 2; Kitzinger (1936), (ver n. 1 acima), 8ff.; Kitzinger (1958), 2 e fig. 2; (1976, 158); Kitzinger (1977), 114 e ilus. 7.

5. Cf. referências no cap. 5, n. 4.

6. Wilpert (1916), ilus. 180; Romanelli e Hordhagen (ver n. 1 acima), ilus. 7 e 32.

7. Romanelli e Nordhagen (ver n. 1 acima); ilus. 6 e 13; Nordhagen (1968), (ver n. 1 acima), 75ff. e ilus. 92, 93; cf. esp. Weis (1958), 19ff.

8. Cf. provas demonstradas em Weis (1958), passim.

9. Ibid, 39ff. e fig. 15; W. de Grüneisen, *Caractéristiques de l'art copte* (Florença, 1922), ilus. 26.

10. Kitzinger (1955), 134ff.; Kitzinger (1958), 5ff. e passim; Kitzinger (1977), 116ff. A discussão foi iniciada por Myrtilla Avery, que detectou um "estilo alexandrino" nas pinturas (em *Art Bulletin* 7 [1925]: 131ff.), e depois por Leonid Matsulevich, que descobriu influências do séc. VII em pratos de prata "helenísticos" (cf. seu *Byzantinische Antike* [Berlim e Leipzig, 1929]).

11. Weitzmann (1976), n^{os} B 32, B 36 e B 50, ilus. 84, 89 e 105. Cf. Belting e Belting-Ihm (1966) para uma discussão detalhada, e agora Kartsonis (1986), 40ff. e figs. 9-13.

12. C.R. Morey, "The Painted Panel from the Sancta Sanctorum", em *Festschrift Paul Clemen* (Düsseldorf, 1926), 151ff.; K. Weitzmann, "Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine", *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 31ff., 36 e fig. 32; Weitzmann (1976), 32 e fig. 14; cf. *Ornamenta Ecclesiae* (catálogo; Colônia, 1985), 3:80ff. nº H 8.

13. Hartmann Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz* (Friburgo em Brisgóvia, 1908), 118-19 e ilus. V.5-6; C. Cecchelli, "Il tesoro del Laterano", *Dedalo*, (1926-27), 428. Os pequenos painéis (8,5 x 5,8 cm) possuem uma moldura que é rebaixada e elevada para que eles encaixem um dentro do outro.

14. B. Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum* (Paris, 1910), 508ff.; W. Levison, *Konstantinische Schenkung und Silverterlegende. Miscellanea für F. Ehrle* (Roma, 1924), 2:159ff.; E. Ewig, "Das Bild Konstantins des Großen in den ersten Jahrhunderten des abendländischen Mittelalters", *Historisches Jahrbuch* 75 (1956): 1ff.; H. Belting, "Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran", *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978): 55ff. e esp. 76-77. Na conhecida carta do papa Adriano (787) aos imperadores bizantinos (Mansi 1901, 1060), a veneração de imagens é justificada expressamente, com apelo ao testemunho de Silvestre quando este mostrou ao imperador a *imago apostolorum*.

15. Ver cap. 4 nn. 32-39.

16. Ver cap. 4 n. 28.

17. Ver cap. 4 n. 25.

18. A Madonna Avvocata em S. Sisto também tinha uma mão folheada a ouro (Bertelli 1961a), 82ff.. Sobre a mão de Demétrio de Salonica, ver cap. 5 n. 15.

19. Referências sobre este ícone encontram-se no cap. 4 n. 38.

20. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae* (Roma, 1961), 2:254-55, 264.

21. Kitzinger (1955), 133ff.

22. Wilpert (1916), ilus. 133; Romanelli e Nordhagen (ver n. 1 acima), ilus. 14; Nordhagen (1968) (ver n. 1 acima),, ilus.44. Cf. esp. Kitzinger (1936), (ver n. 1 acima); Kitzinger (1955), 134; Kitzinger (1977), 114 e figs. 201-2.

23. A. Grabar, "La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen Age", em Grabar (1968), 1:51ff. Também cf. coletânia de ensaios de H.P. L'Orange (ver cap. 6 n. 28) e L'Orange (1965), 25ff.

24. Cf. discussão detalhada em Bertelli (1961c) e, mais recentemente, com datas divergentes, Russo (1979), 35ff. Sobre a igreja, cf. D. Kinney, "S. Maria di Travestere from Its Founding to ca. 1215" (diss. New York University, 1975).

25. A cortina de um ícone em Cleveland (178 x 110 cm) e uma obra em marfim nos museus de Berlim são a principal evidência (Nova York, 1978, n^os^ 474 e 477, e D.G. Shepherd, em *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 56 [1969]: 90ff.). Outras evidências são os mosaicos na nave central da igreja de Demétrio em Tessalônica (ver cap. 5 nn. 14 e 17).

26. Grabar (1966), fig. 310; Bertelli (1961c), 49-50.

27. P. J. Nordhagen, "The Mosaics of John VII (705-707A.D.)", em *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (Roma, 1965), 121ff.; Wilpert (1914), ilus. 113-14; J. Wilpert e W.N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-VIII. Jahrhundert* (Freiburg, 1976), 67ff. e ilus. 111-12.

28. L'Orange (1965), 25ff. e 105ff.

29. Kitzinger (1958), 40ff.

30. Weitzmann (1976), 18ff. nº B 3 e ilus. 4-6; Kitzinger (1958), 30ff. e 47-48; Kitzinger (1977), 117-18 e fig. 210; Weitzmann com Chatzidakis et al. (1965), ilus. 1-3.

31. Kitzinger (1958), 30.

32. Ibid, 47.

33. Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), ix.

34. G. H. Forsyth e K. Weitzmann (ver cap. 1 n. 27), com ilustrações, e K. Weitzmann, "The Classical in Byzantine Art", em *Byzantine Art and European Art: Lectures* (Atenas, 1966), 171-72 e figs. 132-33.

35. L'Orange (1965), 26.

36. Ver cap. 6 n. 34 e, ainda, Kitzinger (1977), 120 e ilus. 8, além de um trabalho a ser publicado de H. Hallensleben que sugere uma origem romana.

37. Wilpert e Schumacher (ver n. 27 acima), 328ff. e ilus. 101-6. Também cf. Kitzinger (1977).

38. Volbach (1958), ilus. 56-57.

39. M. Chatzidakis, "An Encaustic Icon of Christ at Sinai", *Art Bulletin* 49 (1967): 197ff. Cf. Kitzinger (1976), 13ff. nº B 1 e ilus. 1-2, 39-41 e Kitzinger (1977), 120ff. com fig. 221.

40. Inv. 40.386; Parlasca (1966), frontispício.

41. Parlasca (1966), ilus. 15.2.

42. Ver cap. 5 n. 24.

43. Breckenridge (1959), passim. Sobre a imagem na moeda, cf. M. Restle, *Kunst und byzantinische Münzprägung von Justinian I. bis zum Bilderstreit* (Atenas, 1964), 118ff.; P. Crierson, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection* (Washington, D.C., 1968-73), vol. 2.1, 65ff.; vol. 2.2, 568ff., 578-79, 614-15 e 649-50 (segundo reinado, com o tipo semítico); vol. 3, 146ff. (representação de Cristo e sua história subseqüente após a iconoclastia).

44. Breckenridge (1959), 58; a fonte está em *PG* 86, 173 e 221. Cf. comentários em Kitzinger (1977), 20-21.

45. Com exceção de Breckenridge (1959), há referências na n. 43 acima.

46. Ver referências na n. 43 acima.

47. Grabar (1936), passim.

48. Restle (ver n. 43 acima), 12-13.

49. Breckenridge (1959), 91-92.

50. Grabar (1957), 124.

51. Kitzinger (1963), 185ff.

52. Breckenridge (1959), 96. Cf. Rösch (1978), passim.

53. Grabar (1957), 68, 71ff.

54. Ibid, 68 e fig. 63.

55. Cf. E. Fehrenbach, em *Historische Zeitschrift* 213 (1971), 296ff.

56. Cf. A.A. Vasiliev, "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721", *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1955), 23ff.; O. Grabar, "Islam and Iconoclasm", em Bryer e Herrin (1977), 45ff.

57. R. Paret, "Textbelege zum islamischen Bilderverbot", em *Das Werk des Künstlers. Festschrift Hubert Schrade* (Stuttgart, 1960), 36ff.; idem, "Das islamische Bilderverbot und die Schia", em *Festschrift W. Caskel* (Leiden, 1968), 224ff.; idem, "Das islamische Bilderverbot", em J Iten-Maritz, *Das Orientteppich-Seminar* 8 (1975), 4 pp ; cf. A. Grabar (1957), 47ff. ("La guerre par les images") e 103ff. ("Hostilité aux images: Musulmans") e O. Grabar (ver n. 53 acima), passim.

58. Todos os exemplos estão reunidos em Breckenridge (1959).

59. Weitzmann (1976), nº B 6 e ilus. 11 (35 x 21,2 cm), contendo ainda outros exemplos para comparação.

60. Ibid, nº B 3 e ilus. 4.

61. Ibid, nº B 9 e ilus. 12.

62. Cf. exemplos na n. 11 acima.

63. Weitzmann (1976), nº B 51 e ilus. 107.

64. Cf. Speck (1968), passim.

65. Weitzmann (1976), nº B 11 e ilus. 57. Agradeço a Kathleen Corrigan pelo estimulante estudo "The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev", *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988): 1ff.

66. Weitzmann (1976), nº B 5 e ilus. 8.

67. G.B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae Septimo Saeculo Antiquiores* (Roma, 1888), vol. 2.1, p. 33, nº 82: *"In igona sancti Petri ... ton Theon Logon. The[asth]ē chrysō tēn theo[gl]ypton petran en hē vevēkōs ou klonou[mai]".* É mencionado na coleção de inscrições no *Codex Einsiedlensis*, compilado no séc. VIII (cf. Valentini e Zucchetti, [1942], 155ff., e G. Walser, *Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom*, Historia Einzelschriften 53 [Wiesbaden, 1987]). Agradeço a Richard Krautheimer por estas informações.

68. Cf. F.W. Deichmann, "Die Entstehungszeit von Salvatorkirche und Clitumnustempel bei Spoleto", *Römische Mitteilungen des Deutschen Archälogischen Instituts* 58 (1943): 106ff. e esp. 143-44 com figs. 34 e 35 (após 760), e M. Andaloro, "I dipinti murali del Tempietto sul Clitunno doppo il restauro", em *I dipinti murali e l'aedicola marmorea del Tempietto sul Clitunno*, ed. G. Benazzi (Spoleto, 1985), 47ff. (após 700).

8. IGREJA E IMAGEM: A DOUTRINA DA IGREJA E A ICONOCLASTIA

O fato de uma guerra civil ter sido empreendida por conta do ícone é motivo suficiente para investigarmos mais profundamente o significado cultural e religioso de seu uso público até o séc. VIII. Afinal, não foi o ícone em si, mas o culto a ele que resultou no longo conflito da iconoclastia e dividiu a sociedade oriental. Para entender as questões envolvidas nos debates, responsáveis por causar tamanhas hostilidades, precisamos analisar as práticas e as teorias que tiveram uma longa história antes de produzirem o conflito aberto. O ícone, embora fosse um herdeiro da antiga pintura em madeira, acabou por tornar-se o símbolo de conflitos religiosos, os quais não somente constituíam o objeto de preocupação dos teólogos, como também remetiam a assuntos relativos à identidade étnica e religiosa que ameaçavam constantemente a frágil unidade do Império oriental.

a. A Imagem no Mundo Cristão

É importante lembrar que, no início, a religião cristã não admitia qualquer concessão em sua total rejeição à imagem religiosa, especialmente à imagem que demandava veneração.[1] A comunidade religiosa não utilizava uma imagem de culto, mas se reunia ao redor de um altar, ou mesa, onde eram realizados sacrifícios para um Deus invisível. Diferentemente das celas dos templos pagãos, não havia imagens divinas na Igreja, que a elas se opunha considerando-as como ídolos que tinham levado os pagãos ao erro. A recusa em adorar a imagem do imperador havia se tornado a principal razão para a perseguição da Igreja primitiva. Finalmente, as imagens, na utilização religiosa, estavam em contradição explícita com a lei mosaica dos antigos judeus. O monoteísmo judeu concebia o Deus único como o Ser invisível, que se mantinha à parte dos muitos deuses dos pagãos bem como de suas imagens.

Devido a todas essas circunstâncias, a aceitação, por fim, das imagens religiosas pela Igreja parece constituir uma mudança inesperada de convicções muito antigas e importantes. É bem verdade que a Igreja resistiu a essa mudança durante muito tempo, mas acabou por admitir as imagens como objeto de adoração, ainda que não tenha aceitado as esculturas tridimensionais. A nova atitude foi respaldada por uma teoria que, no passado, justificara a adoração de imagens dentro do contexto do debate teológico sobre a dupla natureza de Cristo.

Os livros modernos, por vezes, repetem os antigos debates com a mesma reverência que inspira seus autores frente aos antigos ícones. Dessa forma, eles dão a impressão de que estes debates tanto possuíam uma origem cristã quanto exibiam um vigor verdadeiramente intelectual, diferenciando-se totalmente dos antecedentes pagãos. Entretanto, não devemos nos enganar por uma doutrina que, em uma atitude de autodefesa, simplesmente sublima as práticas existentes com ícones e, retrospectivamente, confere-lhes uma sanção teórica. A doutrina de imagens, como ficará claro, foi uma resposta a uma discussão que já existia.[2]

As primeiras declarações sobre imagens datam do séc. IV, quando o cristianismo se tornou a religião oficial do Império Romano. O bispo Eusébio (m. 339), conselheiro teológico de Constantino I (306 -37), recusou em carta o pedido feito pela filha do imperador para que procurasse um retrato de Cristo para ela, o que lhe parecia ser a maneira mais óbvia de abraçar a nova religião.[3] Dois séculos depois, outra mulher cristã, a proprietária da milagrosa imagem de Kamuliana, perguntou: "Como posso adorá-lo se Ele não é visível, se eu não O conheço?" (cap. 4a). A Igreja tinha de lidar com a necessidade dos recém-chegados de ter imagens que representassem o objeto de sua fé. Mas essa necessidade suscitava a questão da pureza e identidade, que o bispo Epifânio de Salamina, de maneira concisa, formulou nos seguintes termos: "Disponibiliza imagens e verás os costumes pagãos fazerem o resto".[4] Eusébio, em sua carta à filha do imperador, expressou-se de maneira mais discreta, perguntando a Constantina se ela já havia visto algo parecido na Igreja. Ele mesmo havia retirado imagens de Paulo e do Salvador de uma mulher para evitar a impressão de que os cristãos carregavam consigo seu Deus em efígies, como os adoradores de ídolos faziam. Por fim, ele perguntou à princesa quais das duas naturezas do homem-Deus ela esperava encontrar na imagem: se a natureza divina, inacessível à representação visual, ou a natureza humana, que não merecia representação.

A lenda de que o papa Silvestre trouxera duas imagens dos apóstolos Pedro e Paulo para o imperador Constantino a fim de convertê-lo não pode, portanto, ser da mesma época. Na verdade, a lenda de S. Silvestre passou a circular apenas nos sécs. VIII e IX, embora seu início possa retroceder ao séc. VI. Seu último êxito consistiu na suposta comprovação da chamada Doação de Constantino, a reivindicação de primazia ao poder imperial do papa
73 sobre os reis carolíngios. As duas pequenas imagens dos apóstolos (do tesouro da capela Sancta Sanctorum) discutidas anteriormente (capítulo 7b) datam da mesma época. No séc. IV, a Igreja certamente ainda não havia utilizado tais ícones.

As censuras de Eusébio e Epifânio não são as únicas. Um concílio geral da Igreja, reunido em Elvira em 306 d.C., afirmou em sua trigésima-sexta lei que "fica proibido pendurar pinturas em igrejas, pois a parede não é lugar para o objeto de veneração e adoração".[5] A preocupação quanto ao poder da imagem sobre o contemplador ainda era bastante difundida naquela época, pois este último poderia, involuntariamente, confundir a imagem com o que ela representava. Alguns séculos depois, João Damasceno, o primeiro teólogo de imagens (ca. 680-749), insistiu oficialmente em uma idéia que, na verdade, deveria dispensar explicações: "A imagem é uma semelhança que expressa o arquétipo de tal maneira que sempre há uma diferença entre os dois".[6] Certamente, mesmo essa diferença entre a representação e a pessoa representada, neste meio tempo, tornou-se menos clara.

A primeira utilização de imagens religiosas pela Igreja de que se tem notícia data do séc. VI. Significativamente, a família imperial teve um papel importante nesse desenvolvimento, como quando doou imagens votivas à igreja de Blachernae ou quando ordenou que uma imagem da Virgem, representando, com efeito, um novo gênero de imagem, fosse enviada de Jerusalém a Constantinopla. Supostamente foi pintada por Lucas, o Evangelista, a partir do modelo vivo (cap. 4d).[7]

Quando já não era mais possível ignorar o culto às imagens, os teólogos começaram a adotar posições a favor ou contra elas, muito embora ainda não fossem completamente permitidas no séc. VI. Foi por motivos pedagógicos que o bispo Hipatio de Éfeso permitiu o uso de imagens apenas àqueles que delas necessitavam – ou seja, as pessoas simples e incultas.[8] Essa idéia de que as imagens eram a Bíblia dos analfabetos acabou se tornando o ensinamento oficial da Igreja Romana.[9] Nas lendas sobre santos datadas do séc. VII, aparecem as primeiras justificativas do novo culto a imagens praticado no Oriente. A lenda grega sobre o Sto. Pancras de Taormina faz referência a um retrato de Cristo encomendado por São Pedro, que o entregou ao santo para que o levasse à Sicília, juntamente com manuscritos dos Evangelhos e quadros para serem utilizados como modelos para a decoração de igrejas.[10]

b. Iconoclastia Bizantina

A utilização exagerada e o mau uso de ícones em uma parte do Império e sua rejeição, em outra, logo levaram à iconoclastia. A promoção fervorosa de imagens pode ter dividido a Igreja e a sociedade antes, mas o conflito começou abertamente quando o Estado proibiu-as oficialmente, dando assim início a hostilidades que duraram mais de um século e, por vezes, culminaram em guerra civil. O debate público, resultado imediato dos primeiros atos de violência, foi o momento da primeira doutrina de imagens, que até então tinha tido importância somente para os gregos que viviam fora das fronteiras sob as leis árabes. A crise foi necessária para introduzir a questão da imagem no debate dos teólogos, se eles eram contra ou a favor do ícone. O debate, rico em definições sutis e até excessivamente minuciosas, em geral se caracterizava mais pela polêmica do que por uma verdadeira tentativa de resolver o problema. Os defensores das imagens não hesitavam em forjar um antigo costume em que não havia, e não poderia haver, uma tradição contínua de adoração de imagens. Os escritos da parte vencida, denominados "inimigos das imagens" (*ikonomachoi*), permanecem apenas nas citações de seus oponentes, as quais serviam para contestá-los e fazê-los parecerem ridículos. Também o escopo dos atos de violência foi distorcido pelos oponentes. Sabemos, entretanto, que as imagens foram retiradas dos locais públicos (seção d abaixo).

A iconoclastia, certamente o capítulo mais discutido na história dos ícones,[11] produziu uma literatura moderna com avaliações contraditórias dos eventos que não podem ser explicados por um só motivo. Muitas vezes, as imagens eram apenas a questão superficial de conflitos mais profundos existentes entre a Igreja e o Estado, centro e províncias, grupos centrais e marginais da sociedade oriental. A corte e o exército lutaram contra os monges em uma frente em constante mudança. Movimentos hereges adentraram a disputa, especialmente movimentos das províncias localizadas nas fronteiras anatolianas, que ameaçavam a unidade do Império, o que fez com que o centro fosse, às vezes, conciliador, e outras vezes, repressivo. Fatores econômicos também influenciaram o início e o curso do conflito. Os militares, que sempre apóiam os vencedores, envolveram-se nos acontecimentos desde o início. Por meio da leitura das fontes, perguntamo-nos por que eram as imagens que desencadeavam ou, ao menos, expunham os conflitos. Sobre os motivos, apenas conjecturas são possíveis, pois as explicações oficiais tendem a abster-se do assunto.

O principal tema das imagens – a figura do homem-Deus – naturalmente era o ponto central das considerações teológicas, de modo que a imagem era percebida como um símbolo ou como um obstáculo à pureza e unidade da fé. As imagens se prestam a tal papel, visto que são visíveis a todos e, portanto, podem ser veneradas ou ultrajadas, oficialmente expostas ou oficialmente retiradas da vista pública. O consenso e a discordância são mais facilmente manifestados por meio do uso geral de imagens do que de escritos, aos quais poucas pessoas tinham acesso na época. O ícone promoveu a disciplina unificadora de uma facção, à medida que a argumentação sofisticada com freqüência obscurecia diferenças e conclusões. O poder dos proprietários das imagens locais e a impotência dos imperadores, que se viam rebaixados a substitutos das imagens divinas, eram outro problema no início da iconoclastia. O colapso das grandes cidades nas guerras do séc. VII contra os árabes demandou uma forte autoridade central que, caso necessário, colocaria a unidade da Igreja acima de todos os símbolos potencialmente divisores, como os ícones. Somente a cruz, como um signo do sucesso militar do Império, estava imune tanto à discordância teológica quanto a cobranças de idolatria como aquela que trouxe o castigo de Deus contra os israelitas. A questão da iconoclastia claramente transcende as fronteiras de uma história de ícones como gênero pictórico.

Até a tentativa de descrever o mero curso dos fatos se mostra bastante difícil. Os acontecimentos tiveram início em 726, com o que, aparentemente, foi um édito contra as imagens e com a destruição do ícone de Cristo na entrada do palácio (seção d abaixo),[12] o que fez com que o patriarca Germano, um defensor das imagens, renunciasse, em 730. O imperador Leão III (717-41), nascido no interior da Síria, aparentemente representava a maioria do exército ao iniciar a iconoclastia. O sucesso na guerra parecia depender da observância da fé verdadeira. Claramente presente estava o modelo do califa, cujos exércitos haviam levado o Império descentralizado à iminênica da ruína. Com o exemplo deste em mente, Leão preferiu ver-se como o representante do "povo de Deus" único e unido, seguindo o protótipo do Antigo Testamento. Em carta ao papa, ele declarou suas intenções, como o único imperador do Deus único, a fim de quebrar as forças centrífugas de culturas diversas e autoridades locais.[13] Seu filho, Constantino V (741-75), que mais tarde sofreria forte aviltamento, incluiu considerações claramente teológicas na disputa. Ele simpatizava com os monofisitas, que acreditavam em uma natureza divina e única de Cristo; assim as imagens, que destacavam a natureza humana de Cristo, eram necessariamente suspeitas.[14] O primeiro ápice da incipiente doutrina de imagens ocorreu com o Sínodo de Hieréia, presidido por Constantino, em 754, ocasião em que definições da fé em relação à questão das imagens foram emitidas.[15]

No entanto, a iconoclastia chegou a um fim preliminar com a morte de Leão IV, em 780, quando sua viúva, Irene, tornou-se regente em lugar de seu filho, ainda menor de idade. Em aliança com o patriarca Tarásio e com o apoio de importantes círculos na capital imperial, ela abruptamente mudou o curso dos acontecimentos e começou a restabelecer o culto às imagens. Em 787, um concílio ecumênico reuniu-se em Nicéia, onde o primeiro concílio geral da Igreja havia se reunido sob o comando de Constantino Magno, em 325. O concílio de 787 condenou todas as resoluções do sínodo anterior,[16] mas não conseguiu comprovar a primitiva utilização de imagens nas tradições da literatura da Igreja, já que "não encontramos declarações nos livros antigos que atestem que as imagens devam ser veneradas", como os oponentes destacaram posteriormente.[17] Como resultado, o concílio – que também emitiu uma série de cânones gerais –, com vigor filológico envidou todos os esforços para demonstrar sua posição a partir das fontes (texto 8).

No entanto, o intervalo não durou muito tempo e a iconoclastia irrompeu novamente, em 813. O imperador que trouxe essa nova mudança de direção foi novamente proclamado pelo exército e também veio de uma das províncias da fronteira oriental, especificamente da Armênia. Não é por acaso que até mesmo seu nome, Leão V (813-20), reviva a memória de seu predecessor do séc. VIII.[18] Seu biógrafo diz que ele desejava emular os imperadores que os céus haviam ratificado ao conceder-lhes vida longa e sucesso nas guerras.[19] Leão sofreu forte resistência do clero. Dentre os oponentes do imperador, que haviam se tornado proeminentes no período, os principais atores foram o patriarca Nicéforo (806-15, m. 828), que foi afastado do cargo, e o abade do mosteiro de Studion, Teodoro (759-826), que também foi exilado. Um cortesão, Teodoto, foi colocado no trono patriarcal. Seu sucessor, João, o Gramático (837-43), que recebeu o derrisório apelido de Jannis, foi o principal teórico da iconoclastia desde o início. O sínodo, que se reuniu na igreja de Hagia Sofia, em 815, e proclamou a desejada teologia, já trazia seu selo.[20]

A mudança final de curso ocorreu quando uma mulher tomou o poder novamente – a viúva Teodora, que se tornou regente em lugar de seu filho menor de idade, em 20 de janeiro de 842. Em 4 de março de 843, o antigo e perseguido defensor do culto às imagens, Metódio (843-47), foi nomeado patriarca. No mesmo mês, um sínodo restaurou a posição teológica anterior; o domingo, no qual as imagens foram restabelecidas foi proclamado a Festa da Ortodoxia.[21] Entretanto, os monges mais radicais, os zelotes, não estavam satisfeitos. Eles ainda requeriam maior autonomia para a Igreja que, a seu ver, havia sido profundamente desonrada pelos imperadores. Para prover um herói, o patriarcado anunciou que o antigo patriarca Nicéforo fora vítima do imperador e declarou-o santo. Seus restos mortais foram transferidos para Constantinopla e uma breve biografia foi encomendada.[22]

As duas autoridades rivais, o imperador e o patriarca, estavam agora no centro do conflito e os eventos que ocorreram a seguir resultaram mais desta tensão do que da própria questão das imagens. Nos anos seguintes, a corte imperial tomou a frente ao reinstalar as imagens publicamente. Os imperadores chegaram a assumir o papel dos patriarcas na pregação em consagrações de novas igrejas (cap. 9a). Ambos os lados buscavam limitar os direitos um do outro. Por ampliar demais seus poderes, o patriarca Fócio foi afastado do cargo pela primeira vez, em 867, e novamente em 886, desta vez sob o comando de um imperador da nova dinastia Macedônia.

A polêmica fazia uso não somente de textos, mas também de caricaturas e imagens derrisórias em iluminuras. Quando Fócio foi deposto pela primeira vez, registros de sínodos forjados contra seu adversário, o patriarca Inácio, foram encontrados entre seus livros.[23]. Ilustrações polêmicas de autoria (*autourgia*) de seu defensor, Asbesto, bispo de Siracusa, desfiguraram Inácio e o apelidaram de "Diabo", "Filho de Simão, o Bruxo" e "Anticristo."

Os mesmos métodos haviam sido usados contra os iconoclastas em edições dos Salmos, cujas interpretações na forma de figuras, mais do que na de palavras, relacionam os textos aos eventos contemporâneos de maneira eficaz. Provavelmente, foram produzidos pela primeira vez nos anos 845-47, quando houve uma celebração retrospectiva da resistência heróica do patriarca na pessoa do "mártir" Nicéforo.[24] Em um saltério da coleção Chludov,
86 que atualmente está no Museu Histórico de Moscou, a ilustração para o Salmo 51:7 escolhe um verso que poderia ser aplicado ao inimigo: "Deus o rejeitará para sempre. Você não diz verdades, somente inverdades."[25] Duas ilustrações, similiares em tipologia, comparam a vitória póstuma do patriarca sobre seu arqui-rival ao triunfo de São Pedro sobre o mago Simão, a quem o apóstolo, diz a inscrição, "destruiu devido à sua cobiça [*philargyria*]". É uma alusão à simonia, ou à venda de cargos eclesiásticos. Na figura posterior, o patriarca reabilitado aparece na antiga pose romana do vencedor, com seu pé sobre o ombro do "segundo Simão e iconoclasta", que é caricaturado como um monstro malvado com uma crina bagunçada. O novo santo segura um ícone em tondo de Cristo, que ganhou o dia, como uma prova visível da ortodoxia. A analogia com Pedro e com o triunfo sobre o pagão gera uma antítese pictórica para denunciar o inimigo iconoclasta e assegurar que os vitoriosos tivessem um lugar na história da salvação.

Essas imagens polêmicas, que utilizam versos dos Salmos como se o salmista tivesse previsto os fatos, aparecem muitas vezes. No Salmo 25:4, por exemplo, "uma vez" e "agora" são utilizados para fazer menção ao sínodo iconoclástico de 815 e ao patriarca que havia sido expulso na época, mas que havia voltado ao poder, então.[26] *Uma vez*, diz a ilustração, o ícone de Cristo foi encoberto, o que resultou em sangue, como se saísse de uma ferida corpórea. *Agora* o mesmo ícone foi restaurado. O prelado segura-o no vinco de sua sobrepeliz, onde em geral está o Evangeliário, e chama nossa atenção para ele com a outra mão. Nos detalhes da longa história da iconoclastia, somos novamente lembrados de que a imagem de Cristo, como testemunho da Verdadeira Fé, era um ponto central do debate.

c. A Teoria das Imagens e suas Tradições

A teoria das imagens, que enquanto arma contra os iconoclastas é diferente em objetivo e natureza de todos os textos produzidos até então, começou com os escritos do patriarca Germano (texto 6), forçado a se afastar do poder em 730.[27] Antes disso, tinham sido produzidos textos importantes, como o trabalho de João Damasceno (ca. 675-749), que cresceu em território dominado pelo islamismo e que se juntou ao mosteiro Saba, perto de Jerusalém. Dentre seus escritos teológicos relevantes para nosso tema (texto 7) estão, principalmente, seus três livros "contra aqueles que atacam as imagens divinas".[28]

Das três fases da doutrina das imagens mencionada por Paul J. Alexander, essa primeira foi dominada por argumentos tradicionais.[29] Antagonicamente aos judeus, é justificado o uso cristão das imagens com a aparência visível de Cristo na carne, da qual elas são um registro visual. O debate cristológico que domina a segunda fase do desenvolvimento da doutrina das imagens, uma vez que o Concílio de Nicéia havia suscitado a questão, em 787, teve início com um brilhante argumento teológico do lado contrário, cujo principal defensor era um imperador, Constantino V (741-75).[30] Seu radicalismo tinha, claramente, um pendor espiritual e se dirigia ao "materialismo" da religião. A mímese, ou imitação de Cristo, não era, segundo ele, um problema do pintor ou das imagens; era antes uma conquista virtuosa que aceitava apenas a cruz e a Eucaristia como signos físicos do espírito e da verdade da fé.[31]

Quando a iconoclastia irrompeu novamente em 813, o antigo debate, que fora dominado pelos dois lados alternadamente, necessitou de um esforço adicional, como a descoberta de fontes patrísticas desconhecidas a fim de obter o apoio desejado. O argumento pró-imagem da terceira fase foi dominado pelo patriarca exilado Nicéforo o qual, dirigindo-se a um interlocutor imaginário em seus três monumentais "contra-argumentos" *(antirrhētikoi)*, bem como no livro *Apologeticus*, defendeu a causa das imagens.[32] Teodoro, o abade do mosteiro Studion, teve tempo de compor trabalhos similares durante o exílio.[33] Os dois teólogos, com freqüência, divergiam sobre assuntos da política da Igreja, mas concordavam quanto à questão das imagens. O discurso de Nicéforo seguia o estilo escolástico, de argumento e contra-argumento, com um oponente que não é ninguém menos que o ex-imperador Constantino V. A discussão é conduzida em um estilo abstrato como na filosofia peripatética de Aristóteles.

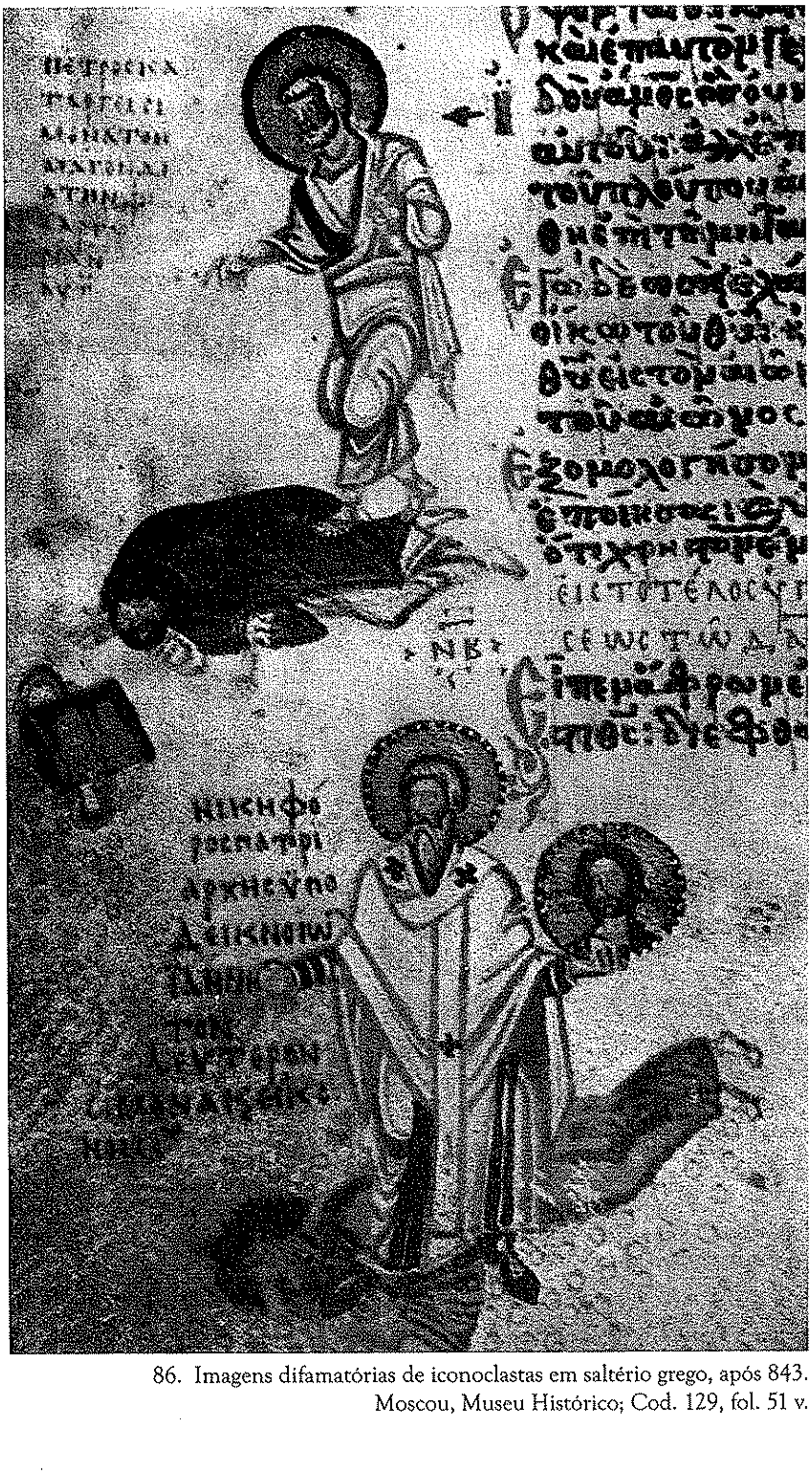
O autor se esforça para rejeitar a alegação de seu oponente de que Cristo não pode ser verbalmente descrito (ele é *a-perigraptos*) e, por isso, também não pode ser representando visualmente (ele é também *a-graptos*). Ele afirma que a vida humana de Cristo possuiu uma realidade de que a imagem, como semelhança, é testemunha. Essa declaração se apóia na antiga doutrina que afirma que a imagem e a palavra, os meios dos olhos e dos ouvidos, são iguais em idade e grau. *Graphē* significa escrita e pintura ao mesmo tempo. Nicéforo chega a afirmar ter consultado "manuscritos antigos" que comprovam que escrita e imagem têm o mesmo estatuto.[34] Teodoro de Studion, preocupando-se mais com a veneração do que com a imagem, argumentava devolvendo-a à verdade de seu arquétipo. Apesar de diferentes em natureza, a imagem combina a hipóstase com a aparência individual da pessoa representada.

Após este breve estudo sobre a história da polêmica, os argumentos agora podem ser contextualizados. Um pronunciamento do sínodo de 869 nos apresenta a forma final dos termos em debate:

> Determinamos que os ícones do Senhor (...) devem ser venerados e expostos com o mesmo respeito atribuído aos Livros dos Evangelhos. Como todos os que obtêm a salvação por meio das palavras do Evangelho, da mesma forma, todos – os sábios e os ignorantes – beneficiam-se dos efeitos pictóricos da pintura (...) Portanto, se um homem não prestar homenagem ao ícone de Cristo, ele também não poderá reconhecer Sua Forma na Segunda Vinda.[35]

Nos dias de hoje, uma pessoa terá dificuldades em perceber o quão ousado e perigoso era, nessa época, a reivindicação de que se venerassem as imagens, uma vez que as Sagradas Escrituras, como a verdadeira palavra de Deus, constituía o único meio de Revelação. Como doutrina de redenção, o cristianismo unia salvação à Revelação as quais, por sua vez, residiam na Palavra escrita de Deus. Por isso, era uma proposição pouco comum estender este privilégio sagrado a uma imagem de Deus e assim confrontar a difícil pergunta sobre se e como Deus se revelava para a humanidade também por meio de imagens e não só por Suas Palavras. A teologia das imagens teve de enfrentar o desafio de responder a essas perguntas. Sua tarefa era a promoção da imagem como meio de salvação, uma imagem que, conforme as tradições da Igreja, era feita de matéria morta – madeira e tinta – e produzida por pintores humanos imitando a natureza de Deus. A Palavra era relevada por Deus, ao passo que a imagem era criada por artistas (e, segundo a lei mosaica, inicialmente fora até proibida por Deus).

Os teólogos que ousaram justificar as imagens a partir da tradição da antiga Igreja encontravam-se, então, em uma posição delicada. Entretanto, eles faziam uso da autoridade dos Pais da Igreja, que não utilizavam imagens para seu próprio bem, mas haviam se referido



86. Imagens difamatórias de iconoclastas em saltério grego, após 843.
Moscou, Museu Histórico; Cod. 129, fol. 51 v.

a elas, como exemplos, para elucidar as duas naturezas de Cristo. Assim sendo, esses textos foram uma escolha óbvia, pois a imagem mais importante, a imagem que demandava veneração, era a imagem de Cristo. Seria possível representar Cristo? Em caso afirmativo, qual das duas naturezas estava presente na imagem? A identidade de Cristo, inclusive a relação do Pai com o Filho, de fato preocupou os antigos Pais da Igreja acima de tudo.

Este argumento, que balançou profundamente a Igreja, baseava-se na premissa de que Deus, no monoteísmo, era *único* e *invisível*. Então, quem era Cristo? Ele era apenas *semelhante* (ou seja, *homoi-ousios*) a Deus, ou *igual* (ou seja, *homo-ousios*) a Deus? Os antigos teólogos trataram esta pergunta básica mencionando a experiência comum da imagem e sua relação com a pessoa representada. Eles argumentavam que Deus tornara-se visível em Cristo, como em uma imagem, ao passo que os novos teólogos, como defensores da imagem, afirmavam que Cristo poderia tornar-se visível em sua imagem. Diziam que, se Deus invisível havia se tornado visível no homem Jesus, então este poderia ser visível em imagens. A realidade da representação de Cristo, um dogma ainda amplamente discutido, estava associada à possibilidade de sua representação, e a imagem foi assim promovida a um critério de ortodoxia.

Entretanto, não era suficiente reivindicar para as imagens o direito de representar um ser humano chamado Jesus, pois elas sempre representaram corretamente pessoas que existiam em um corpo humano. Afinal, a imagem de Cristo demandava veneração e, por isso, pedia para si um argumento que era familiar na longa história do platonismo. Se Cristo como homem podia ser retratado, a imagem não se limitaria à sua natureza humana, uma vez que Ele próprio era uma imagem de Deus (assim como todas as pessoas, embora de maneira diferente). O fato de que sua imagem continha seu próprio arquétipo havia sido citado como uma maneira de esclarecer a questão. Deus, como o arquétipo, foi materializado no Filho do Homem como em uma imagem. De acordo as explicações do livro dos Gênesis, o homem foi criado *segundo* a imagem ou semelhança de Deus. A partir disso, os Pais da Igreja concluíram que um homem não era a imagem em si, mas seguia a imagem, ou modelo, que eles identificavam com Cristo, o homem-Deus, e, portanto, o arquétipo da Criação. Basílio Magno (ca. 330-79) resumiu o argumento com a famosa definição de que a semelhança trazida em uma imagem por sua forma se realizava na relação do Pai e Filho pela natureza divina.[36]

Para explicar este argumento, Basílio recorreu à famosa experiência da imagem imperial, que, na época, recebia homenagens em nome do imperador, chegando até mesmo, em seu lugar, a presidir processos judiciais. "Assim como ninguém que observa a imagem imperial no mercado e reconhece o imperador deduziria a existência de dois imperadores, primeiro a *imagem* e depois o imperador verdadeiro, a situação aqui é a mesma. Se a imagem e o imperador podem ser somente um (pois a imagem não resulta em uma multiplicação do imperador), o mesmo é verdadeiro para Deus e o *Logos* divino".[37] Atanásio (295-373) utiliza este argumento e vai além: "Na imagem, as características do imperador foram preservadas e não foram modificadas de modo que qualquer pessoa que a visse nela reconheceria o imperador (...) Portanto, a imagem poderia dizer: "Eu e o imperador somos um." (...) Aquele que presta honras ao ícone imperial presta, assim, honras ao próprio imperador".[38]

Podemos chegar a duas conclusões com base nesta comparação. A primeira se refere às implicações teológicas da *pessoa* de Cristo. Se, por um lado, a imagem e seu modelo são coisas distintas, isso não significa que representem duas pessoas diferentes. Pai e Filho também são distintos, mas não estão separados em dois deuses. A segunda conclusão se refere à veneração da pessoa de Cristo. Uma vez que ela continha o Pai como em uma imagem, o Pai podia ser honrado no Filho. Esta linha de raciocínio foi posteriormente aplicada ao ícone, ao painel pintado, que serviu para prestar honras à imagem do próprio Cristo. A antiga fórmula também se aplica aqui; a saber, a distinção da imagem se refere ao arquétipo (Basílio). A semelhança não é reverenciada em nome da imagem, mas em nome da pessoa representada, sendo a imagem apenas um meio com vistas a um fim.

No entanto, a argumentação não parou por aí, pois também precisava combater os iconoclastas. Estes objetavam que a questão era a imagem do Pai no Filho, ou seja, uma imagem criada pela *natureza*, enquanto agora se tratava de uma imagem criada por um artista. Assim, faziam uma distinção entre a imagem produzida pela natureza (por meio da *physis*) e a imagem produzida por imitação ou arte (por meio de *thesis* ou *mimēsis*), as quais não eram intercambiáveis.[39] Os defensores das imagens tiveram então de deixar a antiga doutrina de Platão e afirmar que a imagem do pintor também tinha seu lugar na sequência cósmica das imagens. Cada imagem, independentemente de sua natureza, originava-se de um protótipo, no qual havia uma essência (por *dynamis*) desde o início. Assim como uma impressão faz parte de um selo e uma sombra ou reflexo pertence a um corpo, uma semelhança pertence a um modelo.[40] Desta maneira, a imagem era apartada do capricho do pintor e relacionada a seu arquétipo, o qual ela espelhava em uma forma concordante com o princípio cósmico da similitude. Vista por este ângulo, a imagem não era uma mera invenção do pintor; ao contrário, era mais ou menos propriedade – na verdade, o produto – de seu modelo. Sem o modelo, a imagem não poderia se tornar realidade. Ao adotar a essência do arquétipo, a imagem era investida do poder sobrenatural que justificava sua adoração.

O argumento chegou a um extremo quando não era mais a encarnação de Deus que era elucidada pela imagem, mas a imagem é que era explicada com o auxílio da Encarnação, culminando na afirmação de que a imagem de Deus havia sido ofuscada pelo Espírito Santo como havia ocorrido com Maria na concepção de Cristo. A imagem era considerada a encarnação da forma na matéria. O Espírito Santo tomava agora o lugar do pintor, como havia tomado o lugar de um pai humano na concepção de Cristo.[41] No fim, o argumento remontava à filosofia pagã e declarava o culto à imagem como a base da divindade. As imagens foram promovidas a seres quase pessoais e, como tais, justificadas por uma metafísica que tinha suas raízes no neoplatonismo pagão. Restava aos seus defensores somente assegurar que sua prática não seria excessiva ou mal empregada. A *adoração* a Deus foi diferenciada da mera *veneração* à imagem. Ao serem traduzidos para o latim sem distinção, esses conceitos foram entendidos erroneamente pelos carolíngios, que prontamente rejeitaram toda a doutrina de imagens dos gregos (texto 33).[42]

Essas deliberações têm suas raízes na visão de Platão de que os produtos da natureza são reflexos de imagens primitivas, nas quais existem em uma forma mais pura. Não há evolução biológica do primitivo a formas mais desenvolvidas, mas sim uma dependência de um mundo pré-existente e eterno de idéias e arquétipos, que é refletido na variedade transitória da natureza física. Na verdade, a natureza é gerada pela lei da semelhança e reprodução e não pela lei de desenvolvimento – em resumo, como uma *imagem*. Dessa forma, a imagem se tornou um agente cósmico no aparecimento de um mundo físico. É este significado universal da imagem como agente ou princípio que é refletido em sua utilização no debate sobre a natureza da pessoa de Cristo.[43]

Na Idade Média, as imagens de Deus normalmente eram imagens de Cristo, tido como aquele que se assemelha a Deus em sua natureza divina, além de ter tornado Deus visível em seu corpo humano. Assim sendo, seu corpo na carne provia a semelhança a Deus, o invisível. A lei da semelhança, como existe entre o modelo e a imagem, fornece a analogia para explicar a pessoa de Cristo. Da mesma forma que o modelo e sua imagem são uma e a mesma pessoa, o modelo na vida e a imagem na representação, assim também Deus e Cristo, o modelo e a imagem viva, são um e o mesmo Deus (embora, quanto a questões que transcendem nossa discussão, não sejam a mesma pessoa). Dessa forma, os teólogos não se cansavam em apontar a semelhança entre o modelo e a imagem. Eles insistiam que o modelo é que gerava uma imagem de si mesmo por intermédio do pintor (ou, diretamente, por intermédio do espelho). O pintor não criava a imagem, mas dependia do modelo. E como a imagem traz um testemunho da pessoa representada, conclui-se que ela pode receber as honras destinadas àquela pessoa.

Os teólogos que defendiam a questão da imagem lutavam em duas frentes: contra seus oponentes eles defendiam a veneração legítima, porém sem abuso. Mas, além disso, a referência à cristologia elevava a discussão sobre as imagens a um alto nível teológico, em que uma teoria totalmente desenvolvida tinha o objetivo de fornecer o controle necessário sobre a imagem e também sobre sua utilização pelos fiéis. Visto que a teoria da arte se tornou assunto da Igreja, podemos perguntar de que forma esta doutrina determinou o aparecimento formal das imagens, se é que isso ocorreu.

Podemos começar com a existência da "prova de realidade" que era esperada da imagem. Segundo as crenças de Platão, da mesma forma como tudo foi criado a partir de uma imagem preexistente e, por sua vez, poderia gerar uma imagem de si, nada que não pudesse ser representado por uma imagem poderia afirmar-se como sendo real. Teodoro de Studion, que comparou o corpo e sombra ao arquétipo e imagem, afirmou: "Se o que não está presente pode ser contemplado pela mente e não pode também ser visto em uma representação visual, então também nega a si mesmo aos olhos da mente".[44] De fato, a imagem refere-se a uma realidade que é colocada em questão tão logo se rejeite a imagem. Quem contesta a possibilidade da representação de Cristo, na verdade, duvida de sua realidade como ser humano. Esta linha de raciocínio, tão importante para o debate, será ilustrada por três exemplos que utilizam a idéia da prática pictórica.

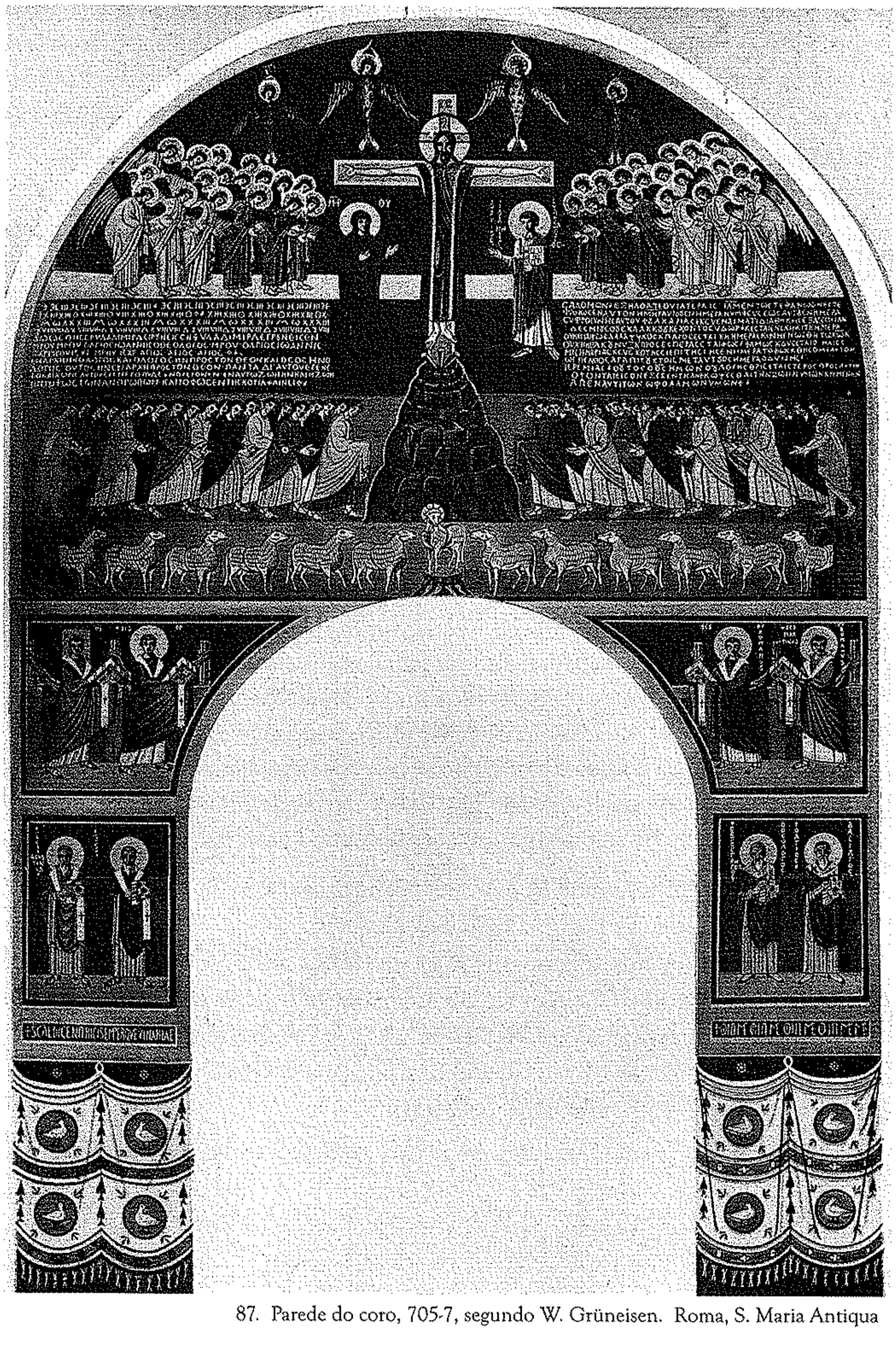
d. Imagem e Signo, Ícone e Cruz

É fato conhecido que a Igreja, no início, utilizava signos e símbolos baseada nas metáforas bíblicas como referências visuais a Cristo. Um concílio geral que se reuniu em Constantinopla, em 692, discutiu o assunto e enunciou a seguinte questão: o discurso figural da Bíblia deve ser apresentado por meio de imagens?

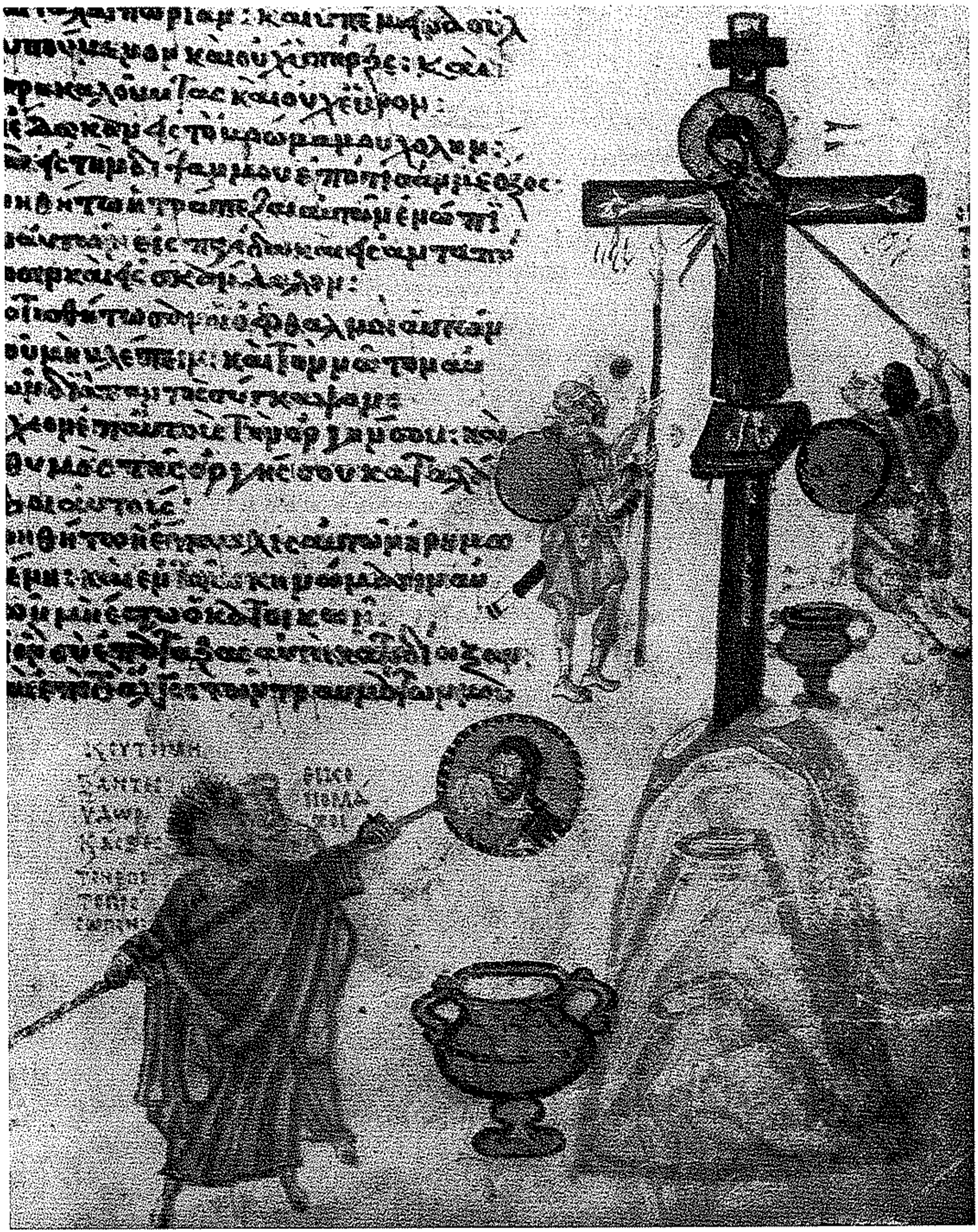
> Algumas imagens veneráveis mostram um cordeiro para o qual o Precursor aponta com o dedo: isto foi aceito como um símbolo de Graça, mostrando-nos antecipadamente, por meio da Lei, o verdadeiro Cordeiro, Cristo, nosso Senhor. Ao adotar as sombras e símbolos antigos como signos e traços antecipatórios transmitidos à Igreja, damos preferência à Graça e à Verdade que recebemos como cumprimento da Lei. Consequentemente, para que o perfeito [*to teleion*] possa ser posto aos olhos de todos até mesmo em pinturas, decretamos que [a figura de] o Cordeiro, Cristo nosso Deus, que remove os pecados do mundo, deve ser representado, de agora em diante, também na forma humana, por meio de imagens, em lugar do antigo 85
> cordeiro, na medida em que compreendemos assim a sublimidade da humilhação da Palavra de Deus e relembramos Sua vida na carne, Sua Paixão e Sua Morte salutar, além da Redenção que, por essa razão, o mundo recebeu.[45]

Esta resolução, que foi resumida na época da iconoclastia, tem uma relação explícita com a realidade da imagem. Se Cristo é real, não há alternativa para seu retrato. Assim sendo, a imagem assume o status de confissão de fé: aquele que reconhece Cristo reconhece também sua imagem. O Novo Testamento indica que Cristo encarnou na Terra. Por isso, o termo "verdade" pode ser traduzido por "realidade". A imagem reivindica realidade a tudo o que representa. O símbolo, por outro lado, é considerado obsoleto no momento em que pode ser substituído pela imagem, ou seja, pelo original.

A chamada Cruz do imperador Justino, em Roma, claramente antecipa a mudança his-
tórica ocorrida na avaliação da imagem de Cristo que acaba de ser descrita.[46] Na interseção 92
dos braços da cruz, onde se espera encontrar Cristo crucificado, há um medalhão onde se
vê o Cordeiro de Deus. Por outro lado, a Crucificação na capela de Teodoto, em S. Maria
Antiqua, em Roma (cap. 7f), ao representar um homem barbado com uma vestimenta roxa,
enfatiza a realidade completa da morte na cruz. Entretanto, para ser considerada prova da 70
teologia oficial, a Crucificação deveria mostrar o Cristo morto na cruz. O afresco, em Roma,
não o faz, mas muitos dos primeiros ícones sim.[47] 71



87. Parede do coro, 705-7, segundo W. Grüneisen. Roma, S. Maria Antiqua



88. Inimigos de Cristo e os iconoclastas, após 843. Moscou, Museu Histórico; Cod. 129, fol. 67.

Na parede sobre a abside de Sta. Maria Antiqua, a adoração do histórico Crucificado no Paraíso aparece de maneira significativa, em uma posição antes reservada à imagem do 87, 83 Cordeiro de Deus do Apocalipse.[48] Assim, o contemplador romano notaria a mudança resultante da introdução da figura do Crucificado na veneração ao Cordeiro. Como esta inovação ocorreu na época de João VII (705-7), apenas alguns anos após o Concílio de Constantinopla, de 692, a referência à nova teologia da imagem é inegável. A *adoratio crucis*, na verdade, um *adoratio crucifixi*, não é uma Crucificação histórica nem a usual veneração apocalíptica do Cordeiro nos céus. Ao contrário, combina os dois temas em uma nova e sintética apresentação que ultrapassa intencionalmente o Cordeiro e o substitui pelo Cristo humano. As citações anexadas do Antigo Testamento referem-se tipologicamente à Crucificação e destacam sua realidade.

Um segundo caso que atesta o novo entendimento da imagem de Cristo é a equiparação da Crucificação ao dano ou destruição do ícone de Jesus. Nos escritos do patriarca Nicéforo, consta que são a mesma coisa.[49] Portanto, não é surpreendente que a igualdade seja expressa também em forma pictórica. Dentre as polêmicas miniaturas em um saltério da coleção Chludov já mencionadas (seção b acima), a degradação do Crucificado, a quem uma esponja embebida em vinagre é oferecida, é comparada à profanação de sua imagem, 88 que está sendo encoberta com uma esponja parecida.[50] Nas lendas dos santos, as imagens perfuradas pelos judeus sangram, assim como o Jesus histórico, cujo flanco foi ferido por uma lança. Este sangramento foi relatado, por exemplo, por um judeu convertido, que alegava ter experienciado tal milagre.[51]

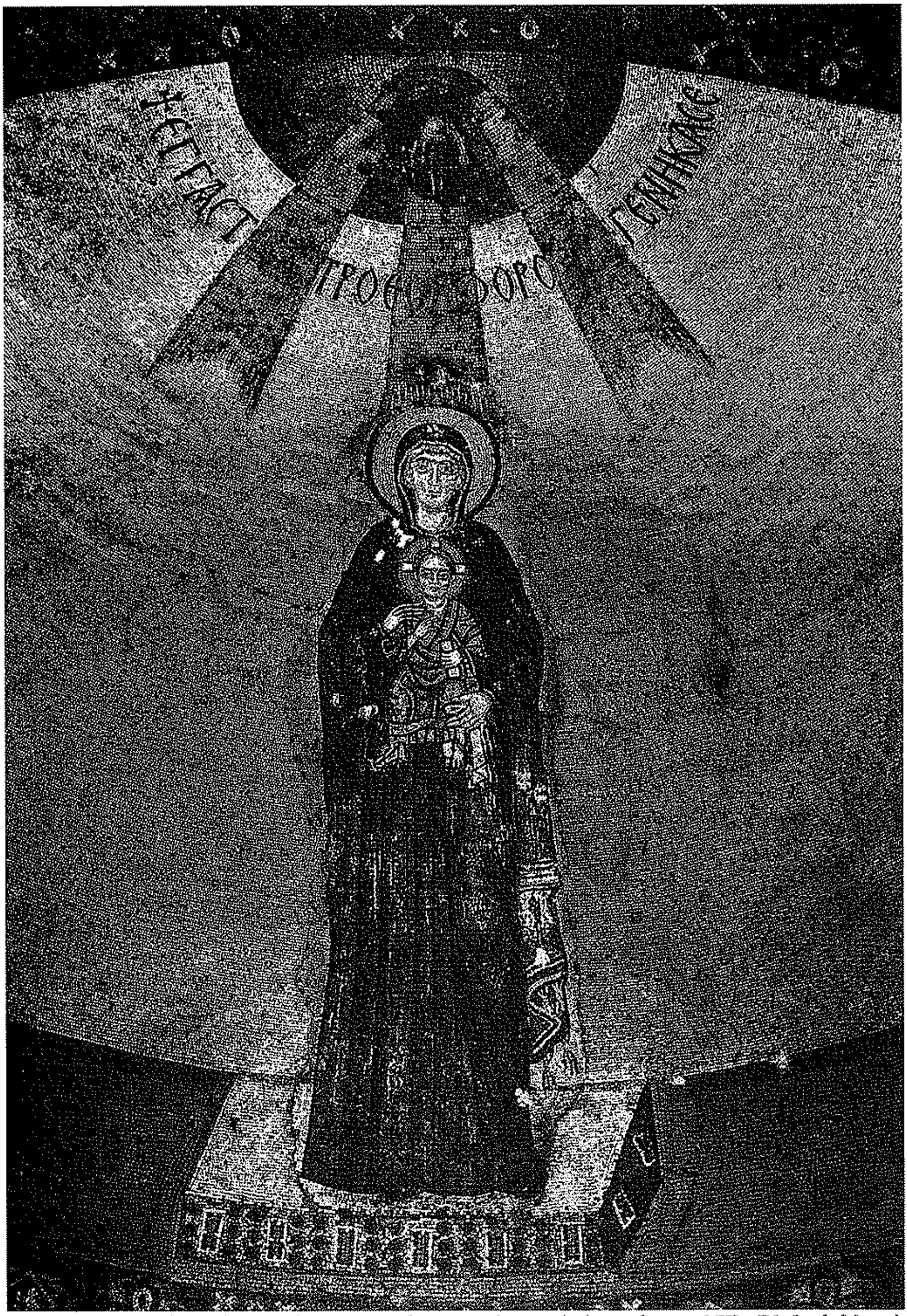
A miniatura nesse saltério funciona como uma polêmica contra os iconoclastas ao ilustrar o Salmo 68:22: "Misturam bile à minha comida e dão-me vinagre para matar minha sede." Igualar a Crucificação aos maus tratos a um ícone, na verdade, identifica a imagem com a pessoa que está sendo nela representada.[52] As inscrições apóiam este argumento: "E eles misturam água e vinagre sobre seu rosto". As pinturas comparam os judeus que levantaram a esponja para Cristo com os iconoclastas que pintam sobre seu ícone.

Um terceiro caso que se presta ao entendimento da imagem de Cristo é a decisão dos iconoclastas de substituí-la – seja na entrada dos palácios, nas absides das igrejas ou em moedas oficiais – pela cruz. Ao contrário da imagem, a cruz é um signo e, por isso, não pode ser identificada com o que ela simboliza. Ela era sancionada aos olhos dos iconoclastas pela autoridade dos Pais da Igreja, que a veneravam, e pelo próprio Cristo, cujo retorno, segundo Mateus, seria antecedido pela cruz. Além disso, era o símbolo da vitória nas mãos dos imperadores. Como signo, desvia a atenção de si mesma como objeto para o significado desejado. O instrumento de salvação era a cruz, e não uma imagem. Esta era a visão dos teólogos da ala iconoclasta e dos carolíngios, que discutiram essas questões em *Libri Carolini* e no Sínodo de Frankfurt, de 794, apesar de o fazerem de maneiras diferentes.[53] Na iconoclastia, o conflito envolvia o contraste entre a imagem e a contra-imagem, do ícone e do signo. Em uma igreja da Dormição, em Nicéia, no Mar da Mármara, onde se reuniu o concílio de 787, três decorações da abside acompanharam as mudanças na política das imagens. Como pode ser visto em uma fotografia antiga, uma imagem inicial de Nossa 89 Senhora e o Menino Jesus foi substituída pela cruz no iconoclasmo; porém, após este teve de dar lugar à imagem de Nossa Senhora novamente.[54] Na abside da igreja de Santa Irene, em Constantinopla, a cruz simples da época do iconoclasmo foi mantida.[55] Em Nicéia, 90 contudo, os oponentes apressaram-se em substituir aquilo que os ofendia pelo que consideravam sua antítese. Os iconoclastas ficavam ofendidos pela *imagem*, ao passo que seus oponentes consideravam o *signo* um insulto à imagem. A imagem e a anti-imagem revelam uma diferença básica na interpretação da Criação.

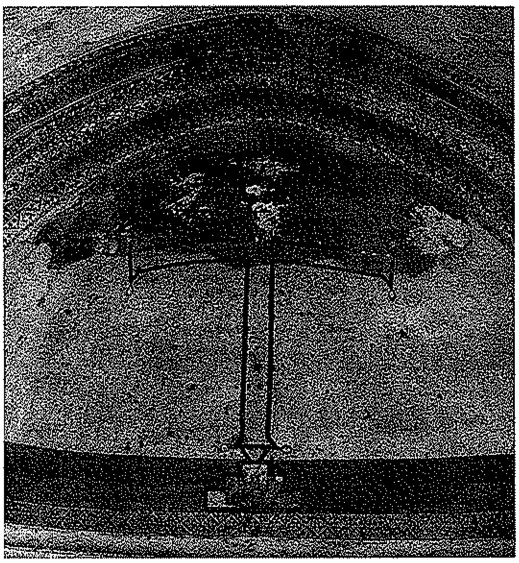
Uma posição rejeitava a imagem como um obstáculo no caminho a Deus e considerava a Eucaristia a única imagem apropriada do homem-Deus. A outra posição considerava a imagem como parte da natureza criada que era redimida pelo Filho de Deus; por isso, entendia a realidade da imagem como um guia para a realidade da redenção pelo homem-Deus. A imagem (*eikōn*), segundo as palavras do patriarca Nicéforo, era mais digna de veneração do que o *typos* da cruz, pois ela se assemelha à aparência de Cristo e possui em si a "similaridade" substancial e também essencial (*homoiōma*).[56] A salvação só seria realizada, na realidade, se um homem histórico estivesse suspenso na cruz. Em um mosaico em Nicéia, acima da mãe humana que segurava o Menino Jesus como uma prova visível da encarnação de Deus, Sua Mão simbolizava o Deus invisível. A imagem em si, contudo, era a prova da Criação visível. Por isso, a abside continha uma frase bipolar sobre o efeito da salvação. No islamismo, a figura humana, o tema mais importante da arte antiga, era um tabu nos lugares de veneração. Assim a imagem, no Império Bizantino, ganhou todo o status de profissão de fé, um testemunho da Verdadeira Fé.

Em um anexo na igreja de Hagia Sofia, que no passado fora parte do patriarcado,[57] 91 todas as figuras foram destruídas e substituídas por cruzes. A iminente perda da continuidade cultural levou a uma nova conscientização sobre o que era a verdadeira identidade. Havia duas tradições conflitantes na história da Igreja, o que forçava os fiéis a fazerem uma escolha. A iconoclastia inicialmente preocupou-se com o ícone de Cristo, o primeiro a ser retirado e o primeiro a ser restituído. Ele havia sido instalado acima da entrada do palácio em Constantinopla, o chamado *Chalke*, ou Portão de Bronze, e foi destruído, em 726, em um embate violento que conferiu à causa das imagens seus primeiros mártires.[58] Quando a primeira fase da iconoclastia acabou, a imperatriz Irene ordenou que a cruz fosse substituída pela figura de Cristo, acrescentando a seguinte inscrição: "A imagem que o tirano Leão destruiu foi restituída pela imperatriz Irene".[59]

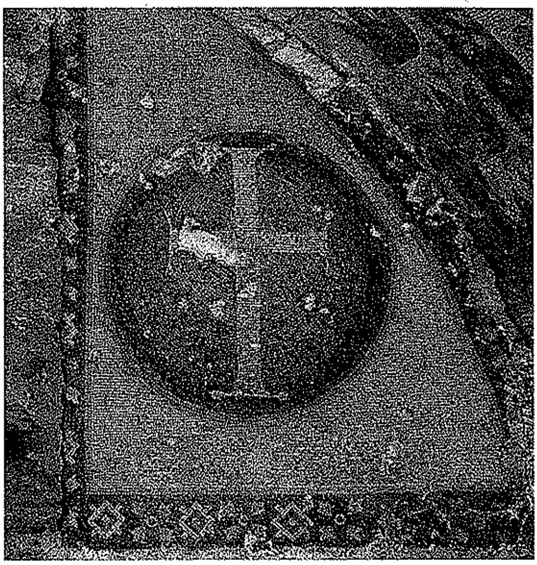
Em sua entrada cerimonial na cidade, em 813, Leão V ainda rendia homenagens à imagem. Mas pouco antes do Natal de 814, seus soldados apedrejaram o ícone. A segunda remoção da figura foi justificada como uma precaução no sentido de prevenir uma posterior



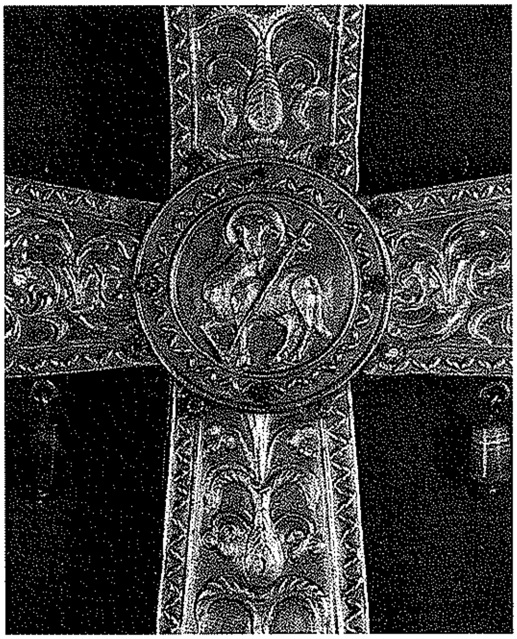
89. Mosaico em abside da igreja da Dormição da Virgem (*koimēsis*), destruída, sécs. VIII e IX. Iznik (Nicéia)



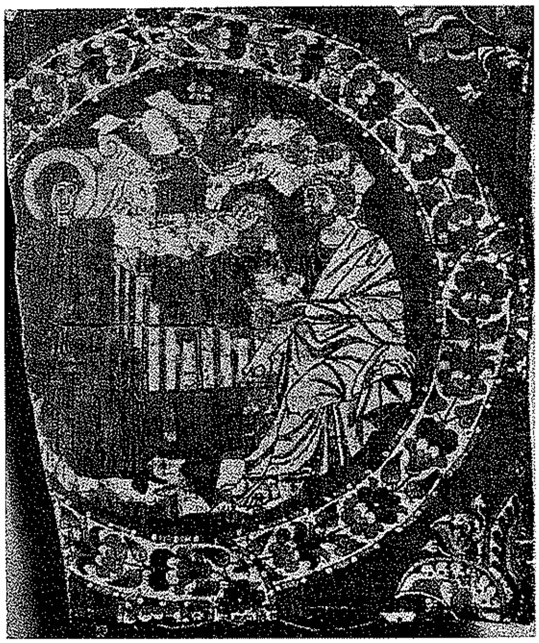
90. Mosaico em abside, séc. VIII. Istambul, igreja de Sta. Irene



91. Sala lateral com cruzes substituindo figuras. Istambul, Hagia Sofia



92. Cruz do imperador Justino II, séc. VI. Roma, S. Pedro



93. Fragmento de tecido com representação do Nascimento de Cristo, séc. VIII. Roma, Museu do Vaticano

profanação. Novamente, ela foi substituída por uma cruz. A inscrição explica a medida, como segue: "O imperador Leão e seu filho Constantino sustentam ser uma profanação do divino Cristo que ele apareça em cima do portão do palácio como uma imagem de madeira muda e morta (num painel de madeira). Por isso, substituíram o que as Sagradas Escrituras proíbem pela cruz, como o signo de salvação e garantia da fé."[60]

Após o triunfo da ortodoxia, em 843, ocorreu o último ato do drama. A terceira imagem de Cristo que aparece nesse lugar foi um mosaico de corpo inteiro que, segundo consta, foi feito por uma vítima dos iconoclastas, o pintor mutilado Lázaro. O patriarca Metódio (843-47) compôs uma epígrafe de 29 linhas para o referido mosaico:

> Com sua imagem imaculada e sua cruz esculpida perante meus olhos, ó Jesus, reverencio, devotamente, seu corpo verdadeiro. Embora sua natureza seja eterna como a palavra [*Logos*] do Pai, o Senhor assumiu uma natureza humana por meio de seu nascimento de uma mãe mortal (...) Ao tornar visível seu corpo passível de sofrimento, confesso que o Senhor é invisível em sua natureza como Deus. Porém, os adeptos de Mani, que [vêem] sua encarnação como um fantasma (...) não podiam suportar a contemplação de sua imagem (...) Em oposição a este erro ilegítimo por eles cometido, a imperatriz Teodora, a guardiã da fé (...), a exemplo dos piedosos imperadores cuja piedade foi por ela superada, restituiu esta imagem com piedosa intenção a seu lugar sobre a entrada do palácio, para sua fama e glória, para a honra de toda a Igreja, para o benefício da raça humana e para a perdição de todos os bárbaros e inimigos malignos.[61]

Uma questão importante era a relação do culto à imagem com a fé ortodoxa. Por isso, as imagens do sexto Concílio Ecumênico (680) eram ou objeto de destruição ou então de um restabelecimento igualmente veemente. Eram figuras didáticas com o objetivo de influenciar decisões sobre assuntos da fé. Em 711, o imperador monotelítico Filípico Bardanes recusou-se a entrar em Constantinopla até que a imagem do sexto Concílio, no vestíbulo do palácio, tivesse sido substituída no *milion* apenas por pinturas dos cinco primeiros concílios.[62] Posteriormente, o bispo de Nápoles ordenou que fossem pintadas imagens do Concílio, direcionadas, propositalmente, contra o Império Bizantino.[63]

A leitura sobre a vida de Estêvão, o Jovem, mostra que Constantino V foi ao *milion*, onde "os seis santos Concílios Ecumênicos haviam sido retratados pelos piedosos imperadores dos tempos antigos e expostos de modo a proclamar a fé ortodoxa para as pessoas comuns, do interior e estrangeiros". O imperador fez com que tais pinturas fossem "apagadas e expôs em seu lugar uma corrida de cavalos satânica e aquele auriga adorador do demônio a quem ele chamava Uranico [celestialmente]," a quem ele prestava mais homenagens do que aos "santos Fundadores [da Igreja]."[64] A arte profana era claramente domínio do imperador e mostrava variados temas antigos que a pintura religiosa havia suprimido. O próprio imperador, na qualidade de ícone verdadeiro de Deus, desejava ter lugar de destaque para celebrar sua vitória no teatro de Constantinopla. Isso explica a invocação da "atmosfera de mística do hipódromo" (Brown), como um símbolo da unidade do Império centralizado contra os símbolos divisores das definições religiosas e cultos aos ícones.

A disputa ficou mais acirrada quando o imperador ordenou a veneração pública dos ícones, em 787. Uma história encontrada em uma polêmica biografia do imperador iconoclasta Leão V (813-20), produzida pelo grupo rival, relata que, durante os dois primeiros anos de seu reinado, o imperador tentou esconder suas verdadeiras intenções do alto clero.[65] Em uma recepção oficial, ele retirou uma "cruz com uma imagem" de seu manto para reverenciá-la publicamente. No Natal de 814, ele chegou a ir à igreja de Hagia Sofia e, como de costume, reverenciou um pedaço de pano com uma imagem do nascimento de Cristo. Duas semanas depois, na festa da Epifania, em 815, ele se colocou novamente perante a mesma imagem, mas, desta vez, recusou-se abertamente a reverenciá-la. A relação entre imagem e culto é clara, assim como o fato de que os ícones foram considerados como incluindo retratos e pinturas em painéis além de representações de outros feitos de Cristo que eram comemorados nos dias de festividades. Por isso, os iconoclastas podiam reclamar que a imagem da descida de Cristo ao inferno (anástase), que mostrava Hades e o diabo, era venerada na Páscoa.[66] No entanto, atacado ou defendido, o culto às imagens era tratado como uma demostração prática de fé, uma conclusão que os exemplos mencionados decisivamente comprovam. O retrato (ícone) e o símbolo ou signo (cordeiro e cruz) eram mutuamente excludentes em termos de comprovação da realidade da encarnação de Cristo.

Podemos ainda formar uma idéia sobre a aparência do altar suspenso que o imperador Leão V não venerou. O tesouro papal, em Latrão, contém dois fragmentos de um grande pedaço de seda que os *Liber Pontificalis*, do tempo de Leão III (795-816), descrevem como "medalhões sírios [*rotas*], mostrando a Anunciação para a Virgem e o Natal de Jesus Cristo".[67] Esses são os temas que aparecem nos medalhões no pano vermelho. O tema do 93
Natal é esquematicamente reduzido a uma visão do Menino Jesus recém-nascido no berço, ao lado das figuras de Maria e José. A figura é um ícone que mostra o que realmente aconteceu e, por isso, requeria, ao mesmo tempo, veneração ao Menino Jesus na imagem e uma meditação sobre a ocasião celebrada pelo Natal. A Epifania de Jesus no mundo, como apresentada nos ícones de pano, constituía, na verdade, o ícone apropriado para a respectiva festa de 6 de janeiro.

Notas

1. Cf. os importantes estudos, Koch (1917) e Elliger (1930), assim como Kollwitz (1954), 318ff.; Kollwitz (1957), 57 ff; e Murray (1977), 326ff.

2. Sobre a prática das imagens no período anterior à formulação da doutrina das imagens, cf. Kitzinger (1954), 83ff; Cameron (1981), passim; Baynes (1955c), 226ff. Para ver uma crítica sobre a doutrina das imagens, cf. esp. Beck (1975).

3. Dentre trabalhos mais recentes, cf. esp. Gero (1981), 460ff., e Gero (1977), 37ff. e 85ff. (sobre a reutilização da carta no conselho iconoclástico de 754 e sua refutação posterior de Nicéforo). Cf. também Koch (1917), 41; Elliger (1930), 47; Mango (1972), 16; e Schönborn (1976), 55. Digna de nota em Eusébio é a descrição da estátua de Cristo de Paneas na Palestina (*Historia ecclesiastica* 7.18). Sobre a carta, cf. Hennephof (1969), 42-43.

4. Cf. esp. Holl (1928), 351ff.; Ostrogorsky (1929), 68ff., com edição de cartas e testamentos. Cf. também Koch (1917), 58ff.; Elliger (1930), 53ff.; Mango (1972), 41ff.; e Hennephof (1969), 44ff. Sobre Epifânio (*Panarion haereticon* 27.6, 10, ed. K. Holl [Leipzig, 1915], 311), cf. Kitzinger (1954), 93.

5. Koch (1917), 31ff., e Elliger (1930), 34ff.

6. De *imaginibus oratio* 3.16 (*PG* 94, [1337], e B. Kotter, ed., *Die Schriften des Johannes von Damaskus* [Berlim e Nova York, 1975], 3: 125ff.). Ver também n.28 acima.

7. Cf. Mango (1972), 34-34, e literatura sobre o ícone *Hodegetria* (ver cap. 4 n.7).

8. Cf. esp. Gero (1975), 208ff. Cf. Kitzinger (1954), 94-95; Lange (1969), 44ff.; Mango (1972), 116-17. Essa "classificação" dos cristãos foi posteriormente criticada por Teodoro de Studion.

9. As cartas 11.13 e 9.6 de Gregório Magno influenciaram em particular essa visão canônica. Cf. Koch (1917), 77ff., e Kollwitz (1957), 57ff.

10. Editado por A. N. Vaselovskii, em *Sbornik Otdeleniia Russkogo Jazyka i Slovenosti Imperialni Akademii Nauk* 40.2 (1886), 65ff., esp. 73ff.. Cf. Mango (1972), 137. Em Jerusalém, dizem que Pedro possuía um ícone de Cristo que foi muito reproduzido, pintado por um pintor chamado José. Um ícone de Pedro também foi encontrado na bagagem de Pancras, cuja biografia foi escrita por seu sucessor Evágrio.

11. Somente uma seleção da vasta literatura pode ser mencionada. Acredito que os trabalhos a seguir são particularmente importantes na historia do tema, com referência à história da arte. Grabar (1957); Bredekamp (1975), 114ff.; Bryer e Herrin (1977); Speck (1978); e Cormack (1985). Muitas fontes podem ser encontradas em Mango (1972), 149ff. Sobre posições teológicas, são especialmente importantes Ostrogorsky (1929); Beck (1959), 296ff.; Ladner (1953), 1ff.; Kollwitz (1954), 318ff.; Wessel (1966), 635ff.; Schönborn (1976), 149ff. e 179ff.); Barnard (1974). Um outro aspecto, a questão sobre como caracterizar o sagrado, é tratado por Brown (1973), 1ff., e Brown (1982), 284-301. Cf. também as notas abaixo assim como K. Shwarzlose, *Der Bilderstreit* (Gotha, 1890); 2ª ed., Amsterdam, (1970); Ostrogorsky (1940), 97ff.; B.Brock, em Warnke (1973a), 30ff.; P.Schreiner, "Legende und Wirklichkeit in der Darstellung des byzantinischen Bilderstreits," *Saeculum* 27 (1976), 165ff.; J. Irmscher, ed., *Der byzantinischen Bilderstreit* (Leipzig, 1980).

12. Sobre o ínicio da polêmica, cf. esp. Gero (1973a), 94ff. (iconoclastia oficial e o papel de Germano); L. Lamza, *Patriarch Germanos I. von Konstantinopel* (Würzburg, 1975); D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die vierziger Jahre des 8. Jahrunderts*, Miscellanea Byzantine Monacensia 25, (Munique, 1980).

13. Na carta para Gregório II, cf. E. Caspar, em *Zeitschrift für Kirschengeschischte* 52 (1933): 85. Na carta, Leão se autodenomina imperador e alto sacerdote (*archiereus*).

14. Cf. esp. Barnard (1974), 108ff., e Gero (1977), 143ff. Também há fontes em Hennephof (1969), 52ff.

15. Mansi (1901), 13:205ff.; Mango (1972), 165ff.; Hennephof (1969), 58ff. nºˢ 188-99 e 61ff. (*horos*) nºˢ 200-264. Também cf. Gero (1977), 53ff.

16. Mansi (1901), 12: 951ff. e vol. 13, passim (*horos*, 373ff.; *kanones*, 417ff.); Lange (1969), 158ff.; Mango (1972), 172-173; Schönborn (1976), 142ff.; Thon (1979), 207ff.

17. *PG* 108, 1025 (biografia de Leão V)

18. Cf. esp. a polêmica Vida de Leão V (como em ibid.) e Alexandre (1958), passim.

19. Cf. *PG* 108, 1024-24 (biografia de Leão V). Sobre a relação entre iconoclastia e sucesso na guerra, cf. Ostrogorsky (1940), 168.

20. Alexander (1953), 35ff., e Alexander (1958), 137ff. Os textos podem ser encontrados em Hennephof (1969),79ff. n^{os} 265-81, e Mango (1972), 168-69.

21. J. Gouillard, *Le synodikon de l'orthodoxie. Édition et commentarie*, Centre de recherches d'histoire et de civilisation byzantines, travaux et mémories 2 (Paris, 1967), passim, e Mango (1972), 181ff.

22. Cf. I Ševčenko, "The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator-Psalter", *Cahiers archéologiques* 15 (1965): 39ff., esp. 55ff. Sobre a biografia e subseqüente influência de Nicéforo, cf. Alexander (1958), passim.

23. Cf. a Vida de Niketas Paphlagon, que descreve a vida de Inácio (847-58 e 867-77) (*PG* 105, 540-41). Cf. Grabar (1957), 185-86 e Mango (1972), 191-92.

24. Cf. Ševčenko (ver n. 22 acima), passim. Datas sob o patriarcado de Fócio aparecem em A. Grabar, "Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX siècle", *Cahiers archéologiques* 15 (1965): 61ff. As primeiras datas estabelecidas (cf. A. Frolow, "La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales", *Revue de l'historie des religions* 163 [1963]: 219ff.) não são mais aceitas. Nesse grupo, nos quais o Códice 61 do mosteiro do Pantocrator e Código Chludov (ver n. 25 abaixo) predominam, cf. R. Cormack, em Bryer e Herrin (1977), 149, e Cormack (1985).

25. Moscou, Museu Histórico, Códice 129, fol. 51v (Ščepkina, 1977, ilus. fol. 51v), e Cormack (1985).

26. Moscou, Museu Histórico, Códice 129, fol. 23v (placa em Ščepkina, 1977). Uma ilustração está no Códice 61 do Saltério do Pantocrator, fol. 16 (cf. Ševčenko, ver n. 22 acima, fig. 1), com um poema circunscrito sobre Nicéforo, a "torre da Ortodoxia", que pisa em seu sucessor morto Teodoto e Imperador Leão V, o "inimigo de Deus" (*theomachos*) e "leão selvagem".

27. Gero (1973a), 94ff., e Stein (ver n. 12 acima), 269ff., um texto sobre ícones.

28. Cf. as referências na n. 6 acima e em H. Menges, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus* (Münster, 1938); Beck (1959), 476ff.; Lange (1969), 106ff.; Hennephof (1969), 85ff.; Mango (1972), 169ff.; Schönborn (1976), 191ff.

29. Alexander (1958), 189-90.

30. Ver n. 14 acima.

31. Ver fontes nas nn. 14 e 15 acima. Também cf. Maria-José Baudinet, "La relation iconique à Byzance au IX siècle d'après le Nicéphore le patriarche: Un destin de l'aristotélisme", *Les études philosophiques* 1 (1978), 85ff., esp. 88.

32. Cf. esp. Alexander (1958), passim. Cf. J. A. Viser, *Nikephoros und der Bilderstreit* (The Hague, 1952); Beck (1959), 489ff.; Lange (1969), 201ff.; Schönborn (1976), 203ff.; e Baudinet (ver n. 31 acima), 85ff. Os três livros de *Antirhētikoi* estão em *PG* 100, 201-534; o *Apologeticus* em ibid., 533-850.

33. A. Gardner, *Theodore of Studium: His Life and Times* (Londres, 1905); B. Hermann, *Des hl. Abtes Theodor von Studion Märtyrerbriefe aus der Ostkirche* (Mainz, 1931); Alexander (1958), 83ff. e 142ff.; Beck (1959), 491ff.; Speck (1968), passim; Henry (1968), passim e 177ff.; Lange (1969), 217ff.; Schönborn (1976), 217ff.

34. *PG* 100, 384. Cf. Lange (1969), 215.

35. Mansi (1901), 16:400 cânone 3 do sínodo contra Fócio *[anti-Photionic synod]*

36. Homilia 24 contra os sabelianos e arianos (*PG* 31, 608). Cf. Teodoro de Studion (*PG* 99, 344). Sobre este assunto e argumentos patrísticos sobre imagens, cf. o importante trabalho de Ladner (1953), 1ff. Cf. também Kollwitz (1954), 334ff.; Campenhausen (1957a), 77ff.; Lange (1969), 13ff.; Beck (1975), passim; Schönborn (1976), 21ff. As passagens dos Pais da Igreja relevantes para João Damasceno e o Segundo Concílio de Nicéia também são discutidas em Menges (ver n. 28 acima), 151ff., e em Kruse (1934), em relação à imagem da imperador.

37. Basil, *De spiritu sancto* 17.44 (*PG* 32, 149); Ladner (1953), 1; e Mango (1972), 47. Cf. Basil, *De spirito sancto* 18.45.

38. *Oratio III contra arianos* 3.5 e 5 (*PG* 26, 322 e 332). Cf. Ladner (1953), 11-12.

39. João Damasceno, *De imaginibus* 3.18. A discussão pode ser encontrada em Basil (ver n. 36 acima). Cf. Ladner (1953), 2-3, 25ff.

40. Teodoro de Studion (*PG* 99, 432-33; 95, 163). Cf. Lange (1969), 222-23.

41. Essa idéia está em João Damasceno, *Oratio de imaginibus* 1.19-20 (*PG* 94, 1252) e 2.14. Cf. Kollwitz (1954), 339, e Mengers (ver n. 28 acima), 76ff.

42. Cf., mais recentemente, Gero (1973b), 7ff.; além disso, os estudos de G. Ostrogorsky, E. Caspar e G. B. Ladner merecem atenção especial.

43. Sobre o tema geral, cf. Willms (1935); também Dürig (1952), sobre aplicação à liturgia, e G. Sörbom, *Mimesis and Art* (Gothenburg, 1966), sobre aplicação na arte.

44. Ver n. 40 acima.

45. Cânone 82 do conselho *in trullo* (ou seja, na câmara do palácio); o Cânone também era conhecido como *quinisextum*, devido a seu tratamento do quinto e sexto concílios ecumênicos em relação a resoluções disciplinares (Beck, 1959), 47; cf. Mansi (1901), 11:977, e Mango (1972), 139-40.

46. Grabar (1966), fig. 359. e C. Belting-Ihm, "Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom," *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 12 (1965):142ff.

47. Ver cap. 7, n. 11.

48. Nordhagen (1968) (ver cap. 7, n. 1), 50ff. e 95ff. Cf. correções em B. Beck, em *Byzantinische Zeitschrift* 64 (1971): 394-95. Exemplos para comparação e discussão sobre essa iconografia estão em Ihm (1960), 146-47 e em comparação a S. Cosme e S. Damião, 137-38.

49. Apologeticus (*PG* 100, 549). Sobre o autor e seu trabalho, ver n. 32 acima.

50. Ver n. 52 abaixo.

51. Cf. G. Mercati, "Santuari e reliquie constantinopolitane..., *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 12 (1937):133ff., esp. 143.

52. Moscou, Museu Histórico, Códice 129, fol. 67. Ilustração com números de fólio em Ščepkina (1977); ver nn. 24-26 acima; Grabar (1957), 149 e fig. 146; e Cormack (1985).

53. Ver n. 42 acima e G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit* (Berlim, 1958).

54. Wulff (1903), 194ff. e P. A. Underwood, "The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea", *Dumbarton Oaks Papers* 13 (1959): 235ff. Cf. Cormack (1977b), 147-48, e Cormack (1985)

55. Cf. Grabar (1957), 154ff. e fig. 88; Cormack (1977a), 35.

56. *PG* 100, 428. Cf. Lange (1969), 213. Sobre o tema da similaridade, cf. literatura na n. 36 acima, esp. Ladner (1953), 15ff., e P. Schwanz, *Imago Dei als anthropologisches Problem in der Geschichte der alten Kirche* (Halle, 1970).

57. Cf. R. Comarck e E. J. Hawkins, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Patriarchal Apartments", *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977): 177ff., e Cormack (1985).

58. Fontes em Mango (1959), 108ff. Cf. Grabar (1957), 130-31; Antologia E, 24-25, em Bryer e Herrin (1977), 185, e Speck (1978), 606ff.

59. Mango (1959), 121.

60. Reproduzido em Teodoro de Studion (*PG* 99, 437); cf. Mango (1959), 122-23.

61. Mango (1959), 126ff.; Mango (1972).

62. Mango (1972), 141. Cf. Walter (1970), 14ff., 20ff. e Grabar (1957), 55ff.

63. Walter (1970), 22-23, e Grabar (1957), 55-56.

64. Mango (1972), 153, e Brown (1982), 293-94. Sobre a Vida de Estêvão, o Jovem, cf. J. Gill, "A Note on the Life of Stephen the Younger by Simeon Metaphrastes", *Byzantinische Zeitschrift* 39 (1939): 382ff.; G. Huxley, "On the Vita of Stephen the Younger", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 18 (1977): 97ff.; e esp. Cormack (1985).

65. *PG* 108, 1028 e 1032.

66. Uma refutação da acusação pode ser encontrada em Nicéforo (*PG* 100, 436; cf. Lange (1969), 211), para que as pessoas saibam a quem devem venerar e a quem não devem venerar.

67. *LP* 2:32. Sobre o assunto em questão, cf. L. D. Longman, em *Art Bulletin* 12.2 (1930): 115ff.; W. F. Volbach, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano* (Roma, 1942), nº T 104-5.

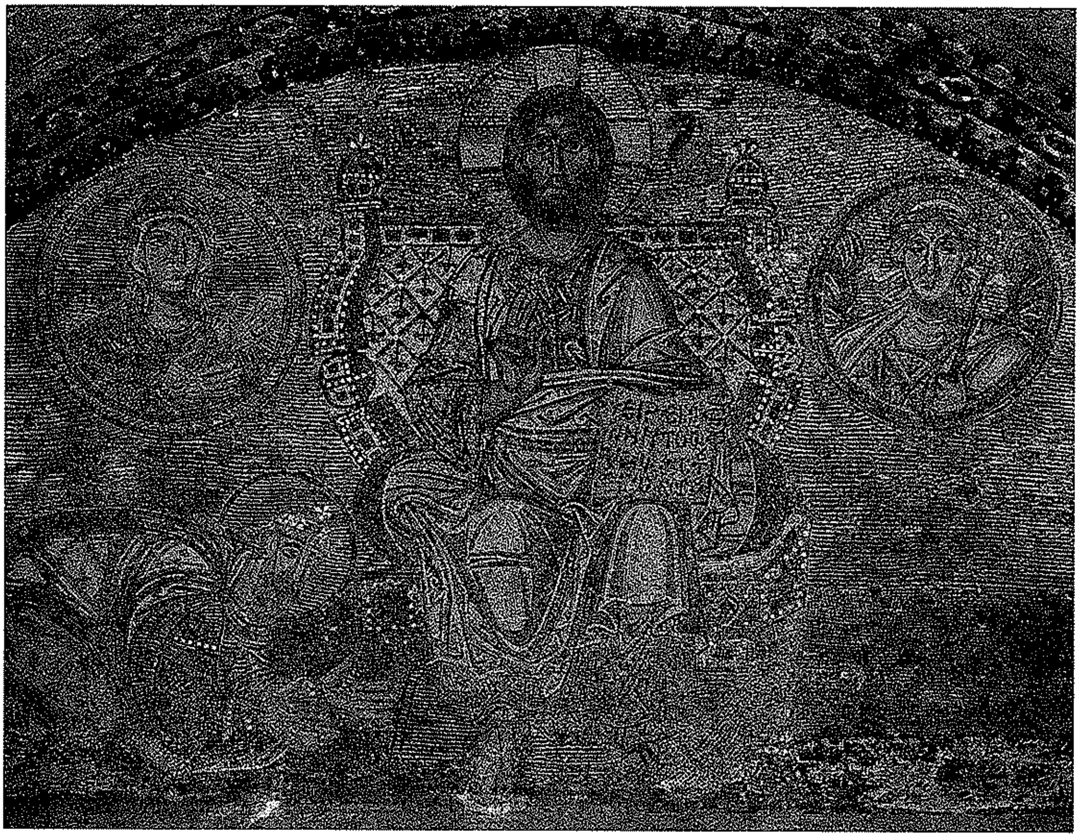
9. A IMAGEM SANTA NA DECORAÇÃO DAS IGREJAS E UMA NOVA POLÍTICA DAS IMAGENS

Depois da iconoclastia, o programa de *anastelosis*, ou restauração de imagens, tinha o objetivo de comprovar materialmente a continuidade de uma boa tradição. Reinstalar uma imagem em seu lugar de origem não deixava dúvidas de que uma tradição real estava sendo restabelecida. O desvelamento de novas imagens foi acompanhado por ritos oficiais com a participação de dignitários da Igreja e do Estado. O processo teve início em 843, com o ícone de Cristo na entrada do palácio. Em 856, foi a vez dos mosaicos na sala principal do trono do palácio, os *Chrysotriklinos*. Porém, até 864, não temos notícia de decorações de igrejas com imagens (mosaicos), e mesmo então, apenas em uma capela dentro do próprio palácio. Somente em 867, os defensores dos ícones ousaram levá-los a locais públicos por meio da restauração de mosaicos da abside na igreja do patriarca, a Hagia Sofia.

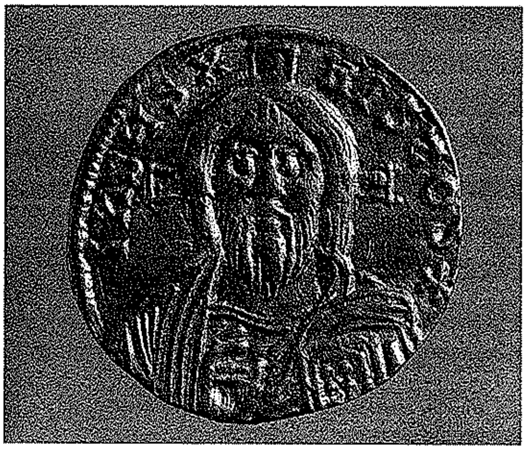
a. O Papel da Corte Imperial na Reintrodução das Imagens

O fato de que a propagação dos ícones estava basicamente nas mãos da corte fica eviden-
te por intermédio das imagens nas moedas. A segunda cunhagem, que a ortodoxa imperatriz 95
Teodora e seu filho Miguel III (842-67) ordenaram logo após 843, repete a figura de Cristo
utilizada por Justiniano II em suas moedas, entre 685 e 695.[1] Desde 711, mesmo antes do 81
início da iconoclastia, ela havia sido substituída pela antiga cruz. Mas sua redescoberta agora tinha o objetivo de passar a impressão de que estava em uso há muito tempo e que havia sido vítima dos iconoclastas. Afinal de contas, o que realmente importava era comprovar a "verdadeira tradição", cuja renovação era simulada. Por isso, a moeda de Cristo tinha a função de comprovar historicamente e demonstrar uma nova política oficial das imagens. O imperador ortodoxo que homenageia a *imagem* de Cristo em suas moedas evidencia a iniciativa imperial ao reinstituir as imagens. A antiga moeda é reintroduzida com uma mensagem diferente da que trazia originalmente.

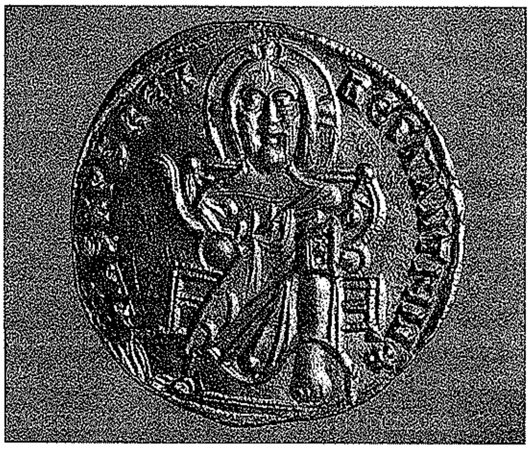
Basílio I (867-86), o sucessor de Miguel e fundador da dinastia Macedônia, usou ainda a
antiga legenda que aparecia nas moedas de Justiniano II.[2] A legenda *Rex regnantium*, "Soberano 96
dos soberanos", estabelece uma relação entre o ícone de Cristo e o retrato do imperador, que justificava o poder imperial ao invocar o soberano divino por meio de sua imagem.



94. Mosaico com Leão VI, séc. X. Istambul, Hagia Sofia, átrio



95. Moeda do reino de Teodora e Miguel III, após 843. Washington, D.C., Dumbarton Oaks



96. Moeda do reino de Basílio I, 867-86. Washington, D.C., Dumbarton Oaks

No entanto, as moedas de Basílio combinavam uma nova imagem à antiga inscrição. Elas não mais traziam um retrato de busto, mas sim uma imagem de corpo inteiro, sentada em um trono de lira, diferente de qualquer modelo anterior. Tal imagem foi também colocada em um mosaico na sala do trono do palácio. Desde 856, "a imagem de Cristo [novamente] brilha sobre o trono imperial e obscurece as heresias sombrias", segundo consta em uma antiga inscrição registrada em *Anthologia graeca* (texto 11).[3] A inscrição continua da seguinte forma: "Por isso chamamos [agora] "os novos Cristotriklinos" que no passado receberam o nome dourado [*Chrysotriklinos*], pois nele está o trono de Cristo (...) e a imagem [*eikona*] de Miguel cujos feitos são cheios de sabedoria." Aqui, o *soberano* entronizado, como pessoa, era a semelhança viva do *Cristo* entronizado, que aparece acima dele em uma imagem. A correspondência estabelecida pelos dois lados das moedas era aqui mantida por meio de uma relação vertical entre céu e terra, através do ícone e de seu representante vivo abaixo dele. Somente um Cristo *entronizado*, em uma imagem, evidencia visualmente essa relação com o soberano. O mosaico da sala do trono foi posteriormente reproduzido em Hagia Sofia 94
durante um dramático conflito entre a Igreja e o Estado, mas em uma mudança reveladora da iconografia e com sentido oposto. Neste caso, o imperador não mais se apresentava como semelhante ao soberano nos céus, mas colocava-se em frente a este, como um penitente em prostração. Ao citar o "ícone" do mosaico da sala do trono, o antigo argumento poderia ser invertido de maneira mais eficaz. Agora ele trazia a mensagem da submissão incondicional do soberano terreno ao soberano divino.

Estas observações ajudam-nos a entender o projeto pictórico de cunhagem do Estado. À medida que a moeda de Cristo de Teodora fazia menção à moeda histórica de 95, 81
Justiniano II, a moeda de Cristo de Basílio foi além e adotou a legenda do mesmo modelo, 96
apesar de alterar a figura para destacar a analogia icônica dos soberanos terreno e divino. Esse artifício igualava o novo mosaico na sala do trono à antiga moeda de Cristo. Era uma referência explícita ao lugar que a figura de Cristo no trono de lira devia ocupar: acima do trono do imperador. Mas isso não é tudo. A comparação da imagem da *moeda* com a imagem *monumental* de Cristo na sala do trono (ambas visíveis como ícones) tinha o objetivo de apresentá-las como réplicas de um antigo modelo. Se a mais recente tinha um modelo, a antiga tinha um predecessor que não era menos real. Vista por esse ângulo, a introdução do ícone constituía a restauração de uma tradição "legítima".

Em 864, após a sala do trono, houve a consagração da nova capela Faros do palácio, que recebeu um projeto completo de ícones parietais.[4] A sala do trono, que mais parecia o interior de uma igreja, segundo a inscrição mencionada anteriormente, mostrava também a Virgem, que estava acompanhada do imperador e do patriarca como "vitoriosos sobre a heresia" e imagens de anjos, apóstolos, profetas, mártires e padres. Da mesma forma, na capela do palácio, chamada de "nova" (*nea*) capela, "um coro de apóstolos e mártires, patriarcas e de profetas também ocupa e embeleza toda a igreja com suas imagens [*eikones*]". Estas palavras são do patriarca Fócio (858-67), que fez o discurso inaugural quando da consagração da capela.[5] Em relação à nova política de imagens, o objetivo de seu discurso era provar a aliança existente na época entre a corte e o patriarcado.

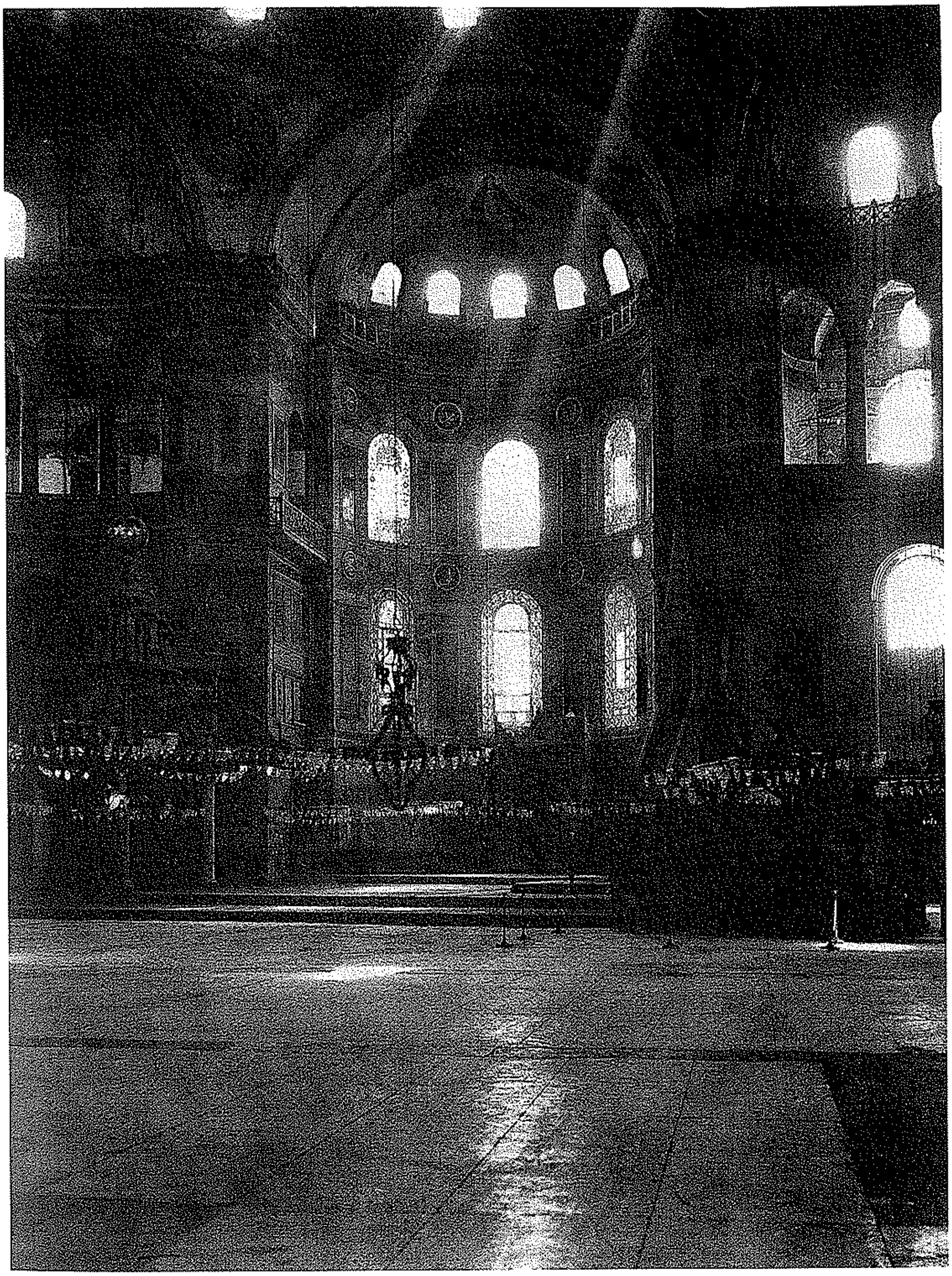
O Templo da Virgem, no centro do palácio, é "um trabalho de magnificência imperial verdadeiramente digno de elogios". Esse "segundo palácio", que ultrapassa o palácio terreno que está ao seu redor, é de uma beleza tal que "pode-se dizer que não é um trabalho feito pela mão do homem", parece o próprio céu. As pessoas são constantemente "levadas de um para o outro". Na abóbada da cúpula "uma figura humana com os traços de Cristo está pintada em cubos coloridos de mosaico. Pode-se dizer que Ele está guardando a Terra e definindo sua organização e governo", tamanha a certeza quanto a inspiração divina que guiara as mãos do artista. Em todos os lugares, anjos acompanham o Pantocrator. A abside atrás do altar "reluz com a imagem da Virgem, que abre seus imaculados braços em nosso nome, para a segurança do imperador e vitória sobre os inimigos". O texto complementa a *histórica* justificativa das imagens com uma sanção *divina*. Não apenas a tradição, mas também os céus querem que essas imagens sejam feitas, por isso a referência às imagens feitas sem o uso das mãos (cap. 4a) e o trecho sobre a inspiração divina. O interior da igreja reflete a corte celestial em suas imagens. A descrição assume uma forma programática como se o projeto também devesse ser aplicado em outras igrejas do Império a partir de então.

b. O Patriarca Fócio em Hagia Sofia

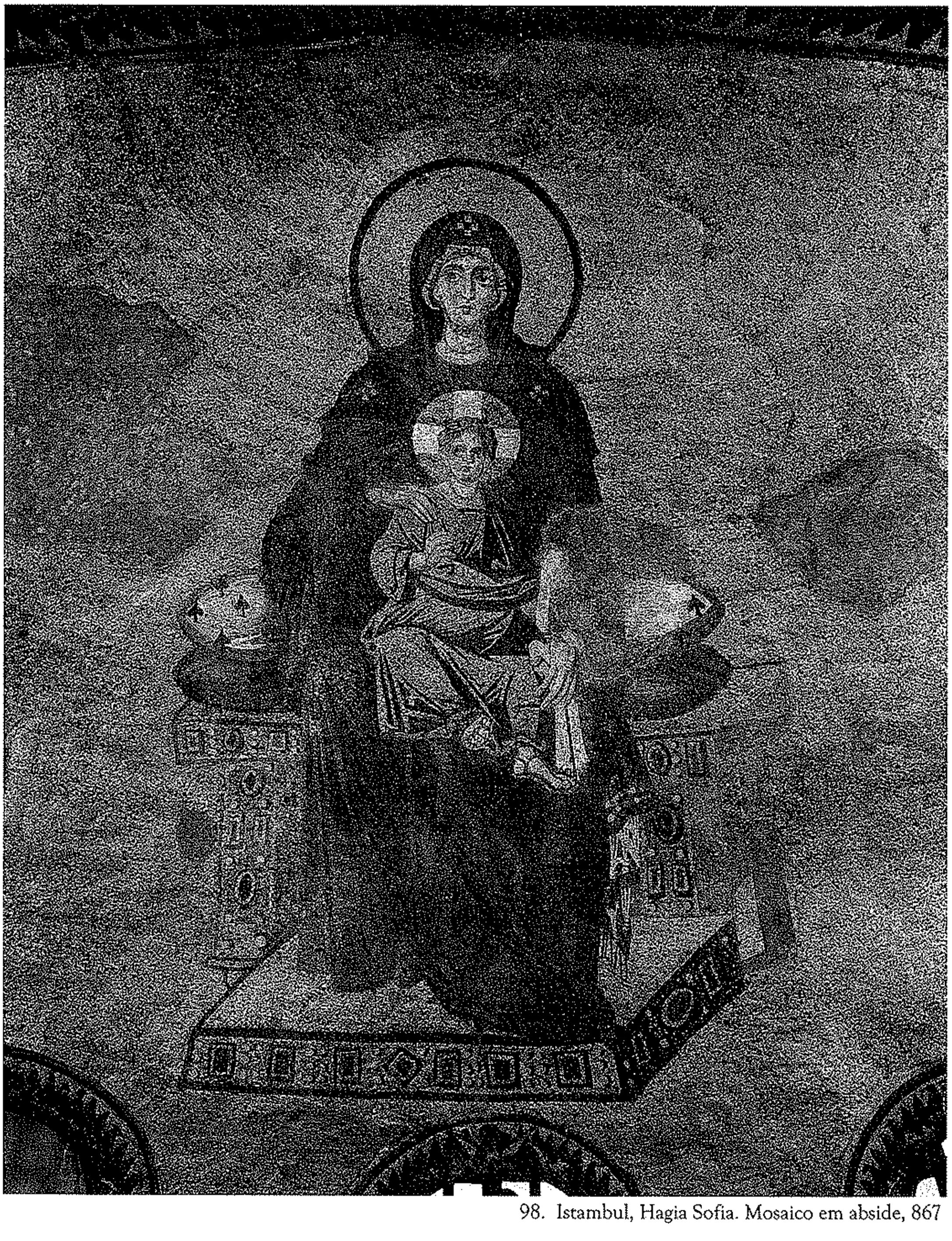
Três anos depois, em 867, as imagens foram instaladas na parte externa do palácio. Na catedral dos patriarcas, os mosaicos restaurados eram revelados na presença do imperador.[6] No nicho absidial de Hagia Sofia, a Mãe de Deus (*Theotokos*) reina de modo monumental em uma figura de quase cinco metros de altura com o Menino Jesus coberto de ouro em seu colo. A cruz, que havia sido colocada em seu lugar anteriormente, deixou marcas visíveis em suas laterais. Uma inscrição enfatiza o desejo do imperador de reinstalar as imagens. "As imagens [*eikones*] que os equivocados [iconoclastas] haviam retirado de seus lugares foram novamente restauradas [*estelōsan palin*] pelos imperadores piedosos." 97, 98

Com sua superfície dourada, a abóbada da abside confere uma aparência corpórea à figura entronizada – sem, entretanto, igualar o efeito às estátuas, o que ainda era um tabu. A figura feminina em seu manto escuro contrasta com o Menino Jesus coberto de ouro, a quem ela serve como um trono humano. As posturas das duas figuras, que têm os joelhos dobrados e os pés estendidos como se fossem receber um beijo, combinam em suas poses frontais e seus olhares fixos direcionados para fora. Apesar de sua aparência jovem, Maria tem uma presença poderosa e imponente. Sua maternidade é salientada pelo Menino Jesus sentado em frente a seu ventre em uma pose majestosa. Os arcanjos contribuem para a impressão de um soberano em uma corte celestial, cuja semelhança é celebrada pela corte temporal da Terra.

O dia da consagração, 29 de março, foi cuidadosamente escolhido. Era o aniversário da Festa da Ortodoxia, em 843, quando foi proclamada a reinstituição das imagens. O sermão



97. Istambul, Hagia Sofia. Interior voltado para o leste



98. Istambul, Hagia Sofia. Mosaico em abside, 867

do patriarca Fócio, ao celebrar a finalização da nova "forma" (*morphē*) da Mãe de Deus, tornou-se uma sinopse da doutrina oficial das imagens.[7] Na figura, uma "piedade esplêndida [estava] erguendo troféus contra crenças contrárias a Cristo". A "arte da pintura, que é um reflexo da inspiração divina, configura uma imitação viva", na qual tanto a virgem como a mãe podem ser reconhecidas. "O silêncio (de seus lábios) não é nada inerte [uma crítica que às vezes era feita à pintura] e a beleza de sua forma não é derivativa, mas sim um arquétipo real". Foram "os atos presunçosos de uma mão judia infeliz" que privaram a Igreja de tamanha beleza. A encarnação de Deus "é vista, confirmada e proclamada nas pinturas, o ensinamento feito manifesto por meio do testemunho ocular pessoal". Rejeitar as imagens era rejeitar o Evangelho. "Assim como a fala é transmitida por intermédio da audição, uma forma é gravada nas tábuas da alma por meio da visão." Perante nossos olhos "está a Virgem, imóvel, carregando o Criador criança em seus braços, representada nas pinturas da mesma forma como é representada em escritos e visões." A contemplação de sua beleza física eleva nosso espírito "à inteligível beleza da verdade" (*eis to noēton tēs alētheias kallos*).

Essas são as idéias centrais de um longo discurso, em que o patriarca também demonstra seu poder de retórica. Ele fala dos mosaicos icônicos como se fossem os próprios ícones e, assim, não faz distinção entre as pinturas em painéis e as pinturas parietais de seres divinos. A reinstalação física de imagens que haviam sido violentamente retiradas era tida como um ato de compensação. Ao mesmo tempo, uma tradição cuja existência havia sido negada pelos iconoclastas era fortemente invocada. Afinal, só é possível *restaurar* algo que *existira* anteriormente. Agora, a decisão acerca da *verdadeira* tradição era concludente. Frente às novas imagens, o público era exposto à comprovação visível da ortodoxia. Além disso, a unidade da Igreja e do Estado era demonstrada pela própria cerimônia de desvelamento das imagens.

Quando essa unidade foi quebrada, em 906, pelo quarto casamento de Leão VI (886-912), a reconciliação foi selada em 920 pelo documento pictórico que oficializou a penitência do imperador perante seu soberano divino. O famoso mosaico acima da porta do imperador registra não apenas Leão VI, que trouxe a ocasião imediata para esta imagem, 94
mas também qualquer imperador subsequente, que também teria de assumir uma posição subserviente perante o trono de Deus na igreja do patriarca.[8] Maria está intercedendo pelo imperador arrependido, ao passo que o sombrio anjo punitivo a seu lado lembra a iniciativa do anjo a quem Davi confessa seu arrependimento no Salmo 51. O Cristo entronizado, que reproduz o modelo da sala do trono (seção a acima), é citado como um ícone. Seu rosto, com seus cabelos longos e repartidos com uma mecha caindo em sua testa e a disposição tridimensional dos cabelos à altura do pescoço, segue o modelo do ícone já reproduzido na primeira moeda de Cristo após 843. É o retrato oficial de Cristo descrito pelos vitoriosos 95
para veneração geral na corte. De agora em diante, ele determinava a aparência do Pantocrator no Império Bizantino.[9]

Algumas pessoas podem discordar da nossa versão sobre os fatos que culminaram no mosaico. Pode ser que o imperador seja o pai de Leão, Basílio, que foi derrotado pelo patriarca Fócio.[10] Mas, independentemente da resposta, trata-se de uma imagem singular, que só foi possível no curto período de dominação da Igreja sobre o imperador. A imagem contradiz as representações usuais dos imperadores e, assim, faz uma afirmação de cunho político. Após 843, o imperador se apresentava como o guardião da ortodoxia nos escritos e imagens. Dentre as decorações profanas do Grande Palácio Imperial na nova dinastia, era possível ver retratos coletivos da família imperial, nos quais até mesmo as crianças de ambos os sexos seguravam pergaminhos com textos das Sagradas Escrituras.[11] Isso evidenciava, segundo os historiadores, que eles "também possuíam sabedoria divina". Em uma das inscrições, as crianças agradeciam a Deus por ter elevado seu pai "da pobreza davídica e o abençoado com a unção do Espírito Santo". As vitórias do imperador estavam associadas à cruz que dá vida no teto, a qual claramente manteve seu direito de aparecer em tais contextos.

c. Novos Programas Pictóricos nas Igrejas da Corte

A política do imperador para as imagens manifestava-se, acima de tudo, nos novos programas pictóricos para os interiores das igrejas, que eram planejados com o apoio da corte. A visão corrente, segundo a qual os programas das igrejas parecem não só realmente espiritualizados, mas também como a pura expressão de pontos de vista teológicos, hesitará em designar um papel ativo ao Estado no que se refere à sua realização. Entretanto, a cronologia dos eventos e a atividade de pregação do imperador apontam para esta direção, e ambas terão de ser consideradas posteriormente. Em minha opinião, o Estado tinha um forte interesse em expressar a unidade religiosa do reino de Deus na Terra tanto por meio da liturgia, quanto pela presença visual nas igrejas, onde os ícones tinham um papel importante. Era um resultado bem-vindo verificar que as imagens nas igrejas refletiam a corte celestial e, por isso, fortaleciam a autoridade central. Em qualquer local em que programas eram descritos, o Cristo soberano universal com seu cortejo de anjos sempre dominou a história pictórica da salvação. Somente muito tempo depois, o foco se voltou para interesses eclesiásticos, com os programas incluindo bispos canonizados e representações de temas litúrgicos.[12]

Não é por acaso que as imagens feitas para a sala do trono se assemelham à descrição de um interior de igreja representando todo o universo cristão. As imagens celebravam o triunfo da ortodoxia e integravam o imperador e a hierarquia terrena (inclusive os patriarcas) ao contexto da ordem cósmica. Se, por um lado, não havia imagens narrativas, por outro, uma hierarquia bem equilibrada de figuras solitárias – ou seja, ícones – juntas formavam uma grande "imagem coletiva" da Igreja como um todo. O programa foi, de certa forma, completado por pessoas vivas, que ocupavam o espaço real em frente às imagens. As imagens (das pessoas santas) e das vivas refletiam-se mutuamente, confirmando assim a intenção do ícone de ser uma representação da realidade.

A hierarquia divina corresponde conceitualmente a um império único na Terra (e sua Igreja). Segundo sua biografia,[13] o imperador Basílio (867-86) suntuosamente restaurou ou reconstruiu 25 igrejas em Constantinopla, oito das quais estavam localizadas no palácio.[14] Considerando que suas decorações raramente têm algo a nos ensinar, a chamada Nova Igreja (*Nea Ekklēsia*) no palácio é uma exceção. Consagrada em 880, ela possuía cinco cúpulas resplandecentes com mosaicos em ouro, cuja rica decoração impressionou o biógrafo do imperador mais do que os ícones, sobre os quais ele nada fala.[15] Em uma referência a uma outra igreja no palácio, consagrada a Cristo, ele menciona apenas os ícones, pintados em esmalte brilhante e montados sobre valiosos biombos em prata da capela-mor.[16]

Os ícones, via de regra, são celebrados pelos sermões feitos à época da consagração das igrejas, que provêm uma ótima oportunidade para a defesa da política sobre imagens. Dois desses sermões foram dados pelo imperador Leão VI (886-912) em pessoa, um em um mosteiro construído pelo patriarca Kauleas,[17] e outro na igreja fundada, entre 886 e 893, pelo sogro do imperador, Stilianos Zaoutzas (texto 12).[18] Leão confere atenção especial ao Pantocrator na cúpula, aproveitando a oportunidade para refletir sobre a dupla natureza de Cristo. Na igreja de Stiliano, a figura está rodeada pelas hierarquias dos anjos, utilizada pelo imperador para fazer uma analogia com sua própria corte. Na outra igreja, ele enfatiza o caráter imperial do ouro nos mosaicos.

Este estudo pode elucidar o papel ativo da corte na restauração das imagens no interior das igrejas, seja aliando-se ou rivalizando com as atividades do patriarca. É, portanto, apropriado refletir mais detalhadamente sobre a prática e analisar o papel das imagens restauradas na sociedade contemporânea de então. Afinal, o ícone simbolizava a nova unidade do Império. Quando a paz chegou, as duas tradições conflitantes da Igreja, uma com imagens e outra sem, exigiram uma decisão clara *a favor* ou *contra*. Mesmo durante o curto período de interlúdio da iconoclastia, a busca pela identidade religiosa e cultural demandava uma busca filosófica por fontes legítimas. Nesta situação, a imagem se tornou um símbolo eficaz, na qual a questão da unidade da fé poderia ser posta em evidência. As partes conflitantes teriam de chegar a um acordo em seu nome. O juramento de fidelidade era necessário para a imagem, cuja justificativa era fornecida tanto pela teoria das imagens como pela prática ou função das imagens na liturgia e decoração das igrejas.

d. A Decoração das Igrejas: uma teoria de imagens aplicada

A teoria de imagens, como foi dito, teve de lidar com duas questões bastante distintas. Inicialmente, deteve-se em desacreditar a iconoclastia por meio de argumentos teológicos; porém teve também de evitar o abuso de imagens e sua veneração exagerada por meio de um controle disciplinar, também embasado na teologia. A Igreja foi confrontada com as imagens existentes, às quais eram atribuídos poderes milagrosos. Para controlar seus efeitos e retirar a atenção das expectativas mágicas, as imagens tinham de ser explicadas de maneira racional, enfatizando-se a presença imaterial do arquétipo e desvalorizando-se qualquer presença material da imagem como objeto.

No entanto, esses esforços teológicos definitivamente não constituíam armas poderosas contra o perigo da idolatria; além disso, estavam longe de serem entendidos pelas pessoas comuns. Por isso, a Igreja retomou a prática solução de controlar o uso das imagens de maneira rigorosa, bem como de usar a decoração das igrejas como o que podemos chamar de uma teoria aplicada das imagens. Sempre houve igrejas com imagens, mas agora as imagens eram apresentadas tanto na forma de um programa bem planejado quanto em uma função que permitia um tipo de veneração cautelosamente guiada e rigorosamente limitada.[19]

Para realizar essa meta, as imagens eram apresentadas para veneração sob condições bem definidas. Elas tinham um local pré-determinado nas igrejas e também recebiam uma função específica no ritual destas. Dessa forma, a Igreja esperava direcionar a atenção dos fiéis primeiro e principalmente para a liturgia oficial, que era o principal meio de autorepresentação eclesiástica. A imagem e a liturgia relacionavam-se de tal maneira que a liturgia contribuía para o controle da imagem e evitava os excessos.[20]

O próprio sacerdote se encarregava da veneração à imagem, exibindo-a e beijando-a de acordo com uma ordem litúrgica. Esta prática sancionava abertamente a veneração de imagens, mas, ao mesmo tempo, regulava-a rigorosamente. Diariamente, os ícones eram trocados de acordo com o santo do dia, como mostra uma regra (typicon) feita em 1136 pelo imperador João II para o mosteiro do Pantocrator, em Constantinopla.[21] Os murais, segundo essa lei, às vezes eram tratados como ícones e, consequentemente, venerados da mesma forma, com velas acesas conforme o lugar que ocupavam na sequência litúrgica. O lugar da imagem individual era definido pelas muitas imagens ao seu redor e pelo efeito equalizador da utilização litúrgica comum. (texto 20).

A igualdade dos ícones era garantida por meio de sua inclusão no calendário de festividades e santos da Igreja.[22], que decidia *quais* ícones deveriam ser venerados e *quando* era a vez deles. Somente as imagens de Cristo, da Virgem e do santo titular da igreja recebiam um lugar permanente na entrada do santuário (cap. 12d). Os afrescos tinham de ser dispostos de tal forma que a rota temporal (litúrgica) fosse convertida em uma sequência espacial de pinturas, indicativas também da hierarquia das festividades e santos. A imagem comemorativa estava associada à liturgia comemorativa, não importando se a imagem em questão era um retrato de um santo, a representação do evento ou conceito de um dia de festividade.

e. Liturgia e Imagens nos Interiores das Igrejas

A decoração das igrejas da época intermediária do Império Bizantino, que nos mostra as imagens em seu local original, teoricamente não fazia distinção entre as pinturas em painéis e afrescos. Os afrescos em Sta. Sofia, em Ohrid, na Macedônia, que datam de meados do
103 séc. XI, são uma evidência clara de que afrescos e ícones eram equivalentes. Os retratos dos santos são colocados em molduras pintadas com ganchos, como se fossem uma real galeria com figuras móveis.[23] Eles não obedecem às leis usuais de decoração de paredes, mas repre-

sentam figuras individuais em um sistema fechado e em um lugar determinado. O lugar ocupado e a apresentação formal da imagem individual determinavam a maneira como era interpretada. Desse modo, a decoração das igrejas recebeu o consistente caráter icônico que a diferenciava da ilusão dos vitrais dos interiores clássicos e dos tapetes orientais.

O olhar de uma pessoa ao adentrar uma igreja bizantina voltar-se-á para cima, em direção à cúpula central, e para frente, em direção ao nicho de culto atrás do coro, os dois 100, 99
pólos da decoração. A cúpula abriga a figura de Cristo, que está no cume da igreja, olhando para baixo como soberano do Universo, simbolizando o firmamento dos céus – como se fosse por meio de uma janela, de acordo com os textos bizantinos.[24] A abside abriga a Mãe humana, que, ao segurar o Menino Jesus, a quem deu à luz, enfatiza a idéia da encarnação de Deus, um paradoxo da fé. Sua virgindade como mãe, expressa por sua aparência jovem, acrescenta um segundo paradoxo ao paradoxo da Mãe humana de Deus, intensificando assim o mistério da fé.

Otto Demus explica que os murais estão tão associados aos locais por eles ocupados nas igrejas que acabaram se tornando, segundo ele, "ícones de espaço", transformando o interior das igrejas, por sua vez, em um "espaço de pinturas".[25] O contemplador é deliberadamente atraído pelas imagens, que parecem pertencer a um espaço comum que permite o encontro com os santos independentemente de tempo e lugar. A chapa dourada do fundo evita qualquer cenário específico que poderia separar a imagem do contemplador. Além disso, a ausência de moldura nas pinturas evita a comum "experiência de janela", pela qual se estabelece uma distância entre nós e a realidade da pintura. Os fiéis acreditam que os santos estão "aqui" onde o contemplador está; sua frontalidade permite que este troque olhares com aqueles e venere-os. Conseqüentemente, ele perde o sentimento da chamada fronteira estética, que geralmente contrasta a realidade da pintura com a sua realidade individual.

Além do retrato, a narrativa da história da salvação pertence à ordem das festas de tal maneira que parece não ocorrer em um tempo histórico remoto, mas sim no tempo presente do contemplador, como a liturgia. As imagens narrativas também existem em algum outro lugar além do próprio interior da igreja – ou seja, o lugar da liturgia. Em geral, elas selecionam alguns protagonistas da história representada que, como os retratos, aparecem sobre o fundo dourado de todo o interior da igreja. Esta "desconcretização", como Kazhdan denomina,[26] paradoxalmente traz consigo um maior senso de realidade. A liturgia também tende a concretizar um evento histórico no presente. A Comunhão dos Apóstolos da abside de Sta. Sofia, em Ohrid (Macedônia), um afresco de meados do séc. XI, não retrata o evento 99
histórico da Última Ceia em Jerusalém, mas sim um ritual contemporâneo, que revive o evento todo dia.[27] A comunhão dos fiéis, que ocorreu em uma sala em frente à imagem, é literalmente prefigurada na comunhão dos apóstolos.

Com efeito, a pintura em Ochrid não representa o oferecimento do pão e do vinho, como representado na abside de Sopoćani (Sérvia)[28] do séc. XIII; ao contrário, escolhe a consagração do pão não fermentado, que é enfatizado nas mãos de Cristo. Esta era uma questão polêmica na época, visto que ressalta o significado litúrgico da imagem, que também alude à liturgia ao mostrar um altar contemporâneo com um baldaquim atrás da tela da capela-mor, onde dois anjos ajudam Cristo, o sacerdote, como diáconos. Na parte inferior, bispos santificados atuam como representantes da Igreja grega no recém-restabelecido arquibispado nos Bálcãs. Em Sopoćani, os mesmos bispos, carregando textos litúrgicos, participam de uma real liturgia e, assim, completam a simetria com a comunhão dos apóstolos acima.[29]

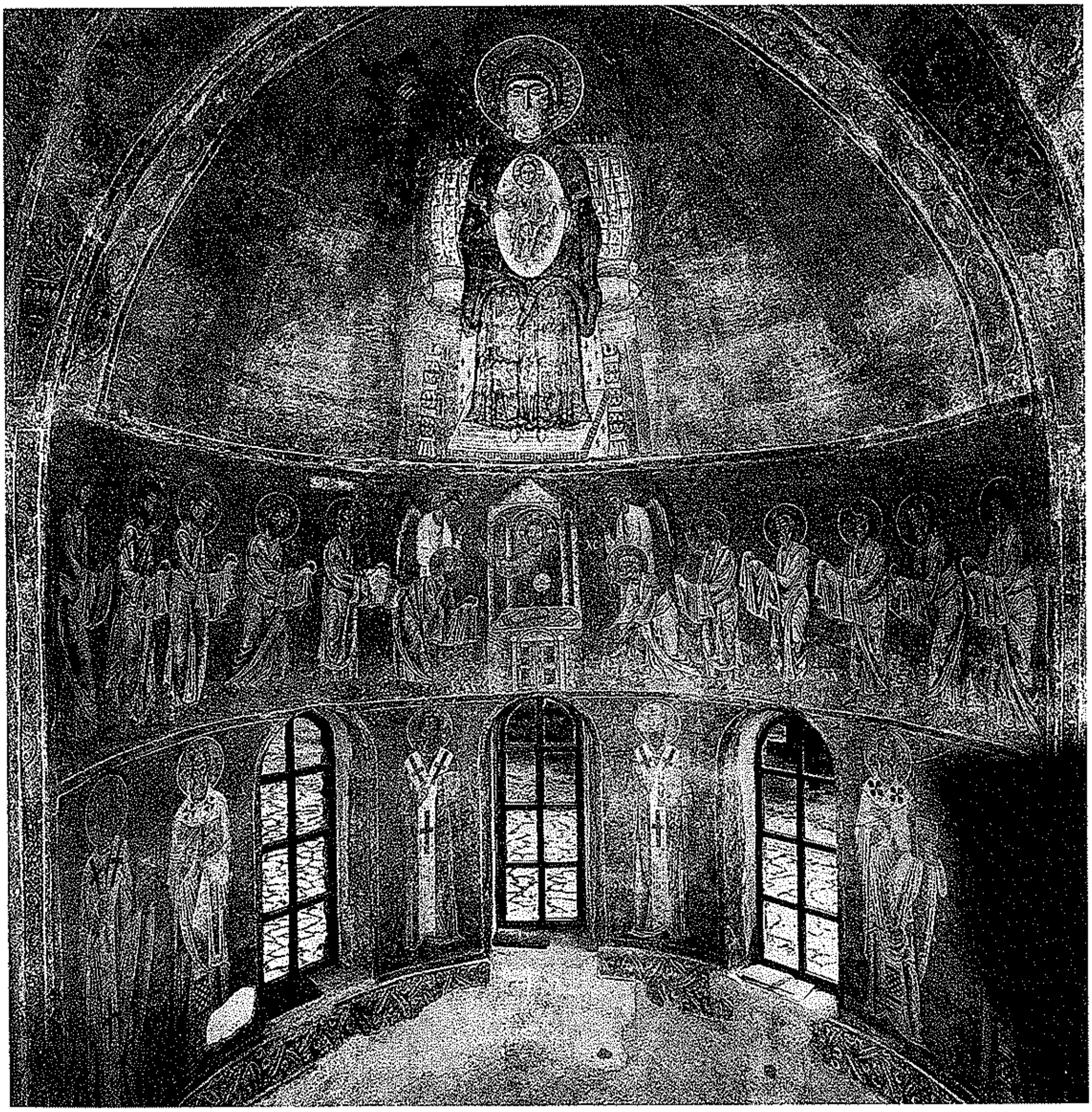
A liturgia criou sua própria experiência de tempo, englobando tanto a Revelação de Deus no passado quanto a consumação do tempo no futuro. O presente era apenas uma transição para a eternidade, que já tinha tido início na esfera litúrgica dos ícones. Nesse sentido, a imagem assumiu uma função social. Ela tornava visível o universo que a antiga visão de mundo havia definido como a única realidade verdadeira.[30]

O ciclo das imagens nas igrejas condizia com o ciclo do calendário das festividades, no sentido de que ambos formavam um esquema variável com alguns elementos fixos dentro de
101 uma determinada estrutura. A estrutura determinada era o interior das igrejas, construído de acordo com um plano unificado com uma cúpula central, quatro braços cruciformes e um coro tripartido que se estendia para a direita. Este espaço, que também era o local da liturgia, abrigava elementos recorrentes, a saber, os retratos dos santos e as narrativas das festividades das igrejas. Os detalhes deste arranjo variavam de igreja para igreja, mas, inicialmente, era um princípio fundamental baseado em regras geralmente respeitadas.

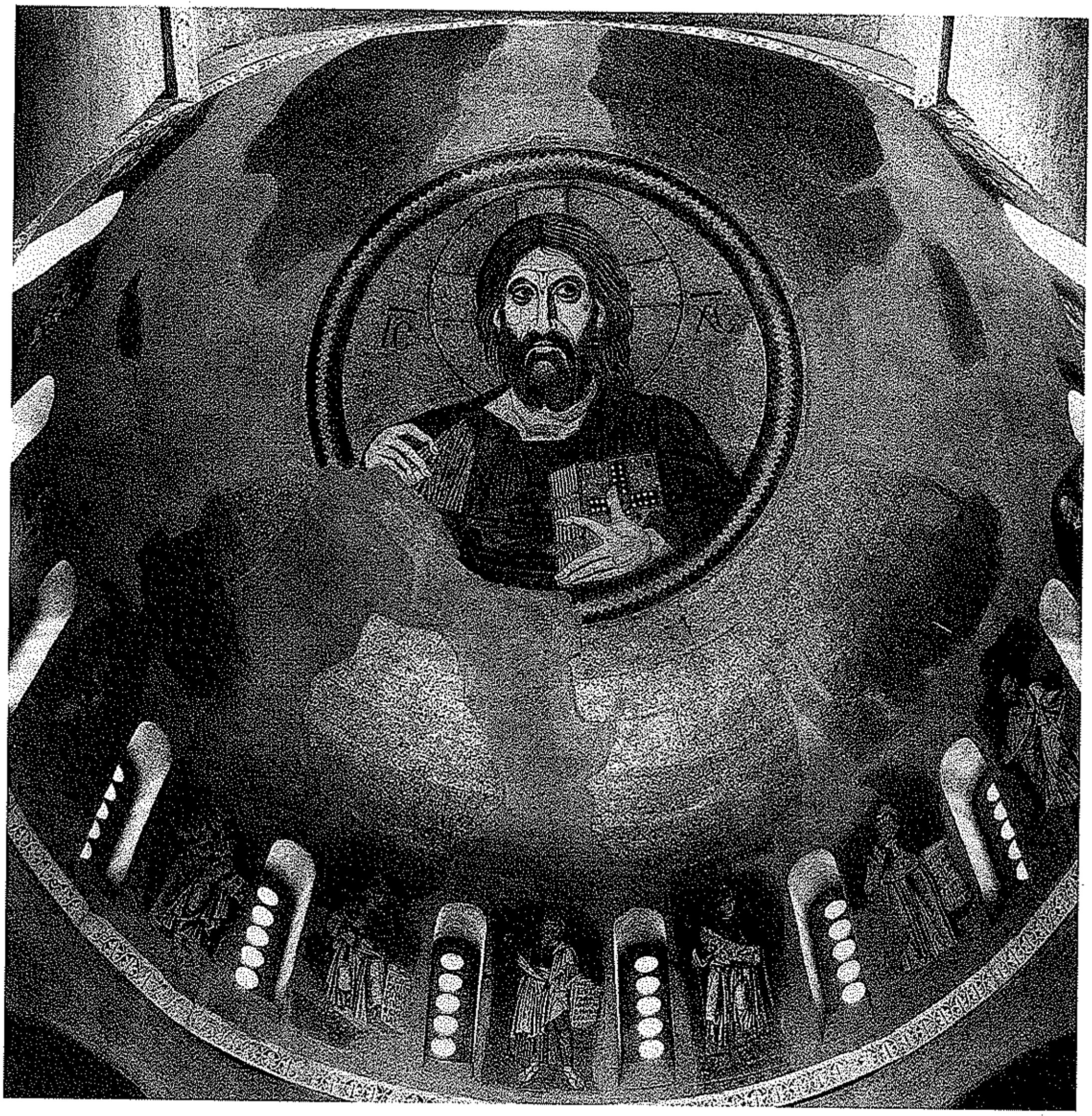
Duas igrejas monásticas na Grécia central ilustram claramente a estética da decoração das igrejas. A mais antiga delas, dedicada a São Lucas (Hosios Lukas), por volta de 960, pelo imperador Romano II, foi ampliada para formar a igreja principal no início do séc. XI.[31] A outra, o mosteiro de Dafne, foi construída perto de Atenas, por volta de 1100, e ainda fornece uma clara idéia sobre o interior das igrejas com mosaicos, apesar da perda de partes
100 da superfície dos mosaicos e revestimento em mármore.[32]

Os santos e as narrativas eram separados por características arquitetônicas, como as cornijas, cantos e janelas, e tornaram-se, posteriormente, enfatizados como imagens autônomas por suas molduras ornamentais. A imagem individual estava mais intimamente associada ao interior da igreja, onde ela "habitava" em uma espécie de nicho, do que aos
101 seus vizinhos imediatos. A Anunciação, por exemplo, destaca-se por um arco abobadado e por uma moldura decorativa. No apainelamento de parede abaixo, nichos para imagens individuais ou, no caso da Crucificação, amplas molduras de mármore policromado isolam-nas de seus vizinhos. Ainda é possível encontrar bons exemplos deste padrão na igreja do mosteiro de Chora (Kariye Camii), em Istambul.[33] Em Hosios Lukas, os nichos no vestíbulo
102 emolduram os ícones com padrões amplos e sinuosos.

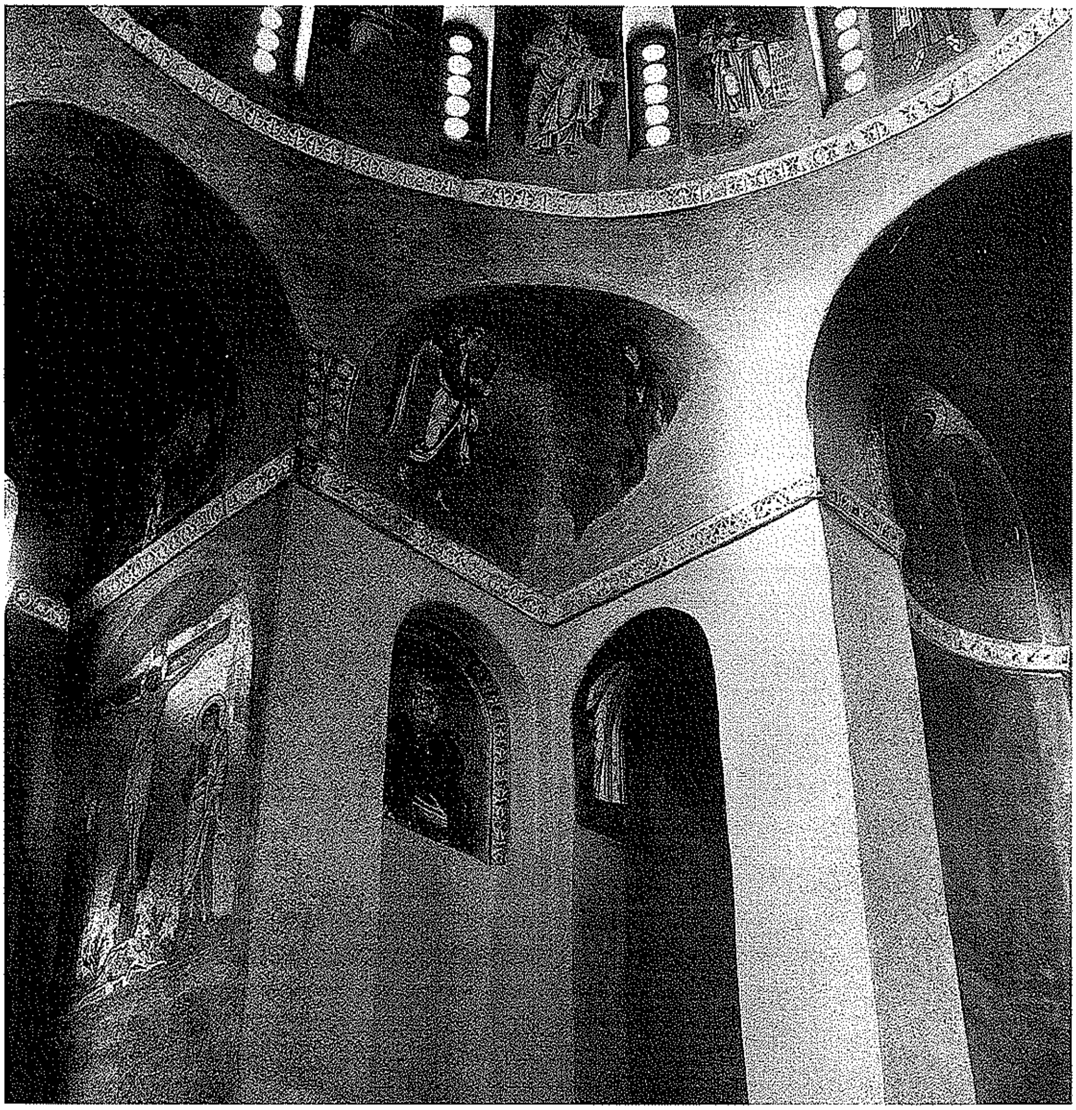
A decoração de Dafne e Hosios Lukas fornece o melhor modelo para analisar os interiores das igrejas da época. Nea Moni, a terceira igreja do séc. XI, situada em Chios, varia



99. Abside, ca. 1050. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia



100. Vista do domo, ca. 1100. Dafne (próximo a Atenas), igreja do mosteiro



101. Vista de arcos que sustentam o domo, ca. 1100. Dafne (próximo a Atenas), igreja do mosteiro

o esquema adaptando-o a outro tipo de interior.[34] A configuração espacial deste, com sua cúpula acima da quadratura e sua sequência de espaços do vestíbulo até a capela-mor, não era apenas um modelo arquitetônico, mas também um cenário simbólico que condicionava a experiência das imagens e definia sua mensagem particular.

A imagem do Soberano Universal aparece no ponto mais alto da cúpula principal (ou seja, no Paraíso), entre anjos, como seres espirituais, ou acima dos profetas, que anunciaram a
100 manifestação de Deus na carne e, por isso, explicitam a realidade teológica da imagem da cúpula. A sequência vertical, que também segue uma ordem de posições, é complementada pela
101 parte inferior com uma sequência horizontal (na direção leste-oeste) das imagens dos santos, geralmente ordenados pelo grupo a que pertencem (bispos, mártires, confessores, virgens). Em Dafne, reconhecemos na figura 101 um santo-diácono ao lado do sumo sacerdote Aarão.

A cúpula é separada da área dos santos por um ciclo de imagens de festividades que se estendem por duas zonas por toda a igreja. Essas imagens representam as fases da vida de Cristo, da Anunciação à Ascensão aos céus. Elas são precedidas por cenas da vida da Virgem que preparam os acontecimentos vindouros e estendem-se até a morte de Maria, representando (como se fosse) o pólo oposto àquele representado pela mãe Virgem na abside. A disposição dos eventos da narrativa repete a anamnese da vida de Cristo na liturgia,
101 pois também manifesta o conteúdo das grandes festividades do ano da Igreja. Na abóbada, interrompida apenas pela capela-mor, encontramos imagens de festividades nas paredes das janelas, como o Nascimento da Virgem, ou apresentadas em arcos, como a Anunciação. Outras imagens aparecem abaixo delas nos transeptos, como a Crucificação.

A composição precisava ser visível à distância. Dimensões iguais, arranjo simétrico e o fundo dourado comum, além do tamanho padrão das figuras, criam um senso de ordem interna. As imagens são concebidas como ícones únicos e, ao mesmo tempo, fazem parte de uma sequência da estrutura arquitetônica, como se as cenas representadas estivessem ocorrendo dentro do mesmo espaço em um horizonte comum, uma impressão familiar a todos devido à liturgia, à época.

Às vezes, os santos apareciam em três tipos diferentes de retrato – figuras em pé, bustos e medalhões da abóbada. Em Hosios Lukas, onde havia pouco espaço disponível, o vestíbulo foi incorporado ao programa pictórico e, nas "capelas" nos transeptos, grandes figuras em meio-corpo foram incorporadas onde haveria óculos nas paredes e em medalhões na abóbada dando continuidade ao programa. A distribuição simétrica dos retratos em cada "capela" cria uma unidade espacial que sugere figuras formando uma comunidade.

No vestíbulo, a imagem de um busto monumental do Pantocrator acima da porta de
104 entrada relaciona-se com os retratos da Virgem, Jõao Batista e dois anjos na abóbada. Este retrato coletivo, chamado deidade, que geralmente forma um friso de ícones, neste caso aparece em uma disposição espacial relacionando a ordem *espacial* à *temática*. Os santos na abóbada devem aparecer antes do Juiz divino como defensores da humanidade.

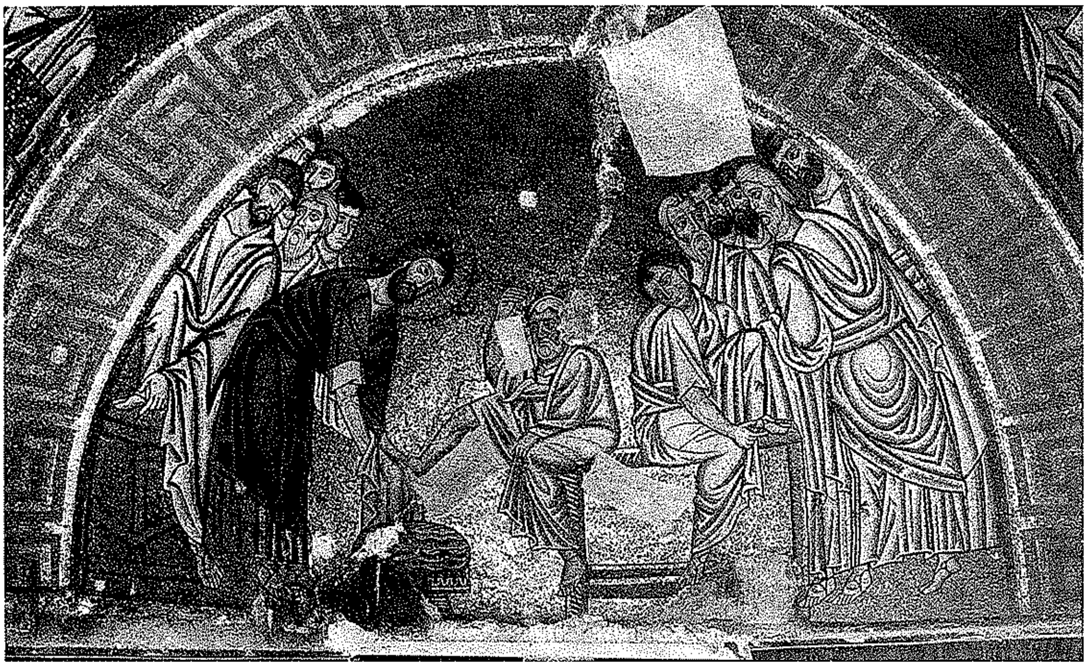
Nas pinturas em painéis móveis, a deidade (*deēsis*) é um dos dois principais temas em vigas com ícones na entrada da capela-mor. Os santos que aparecem na iconóstase formam um friso de ícones individuais cuja interseção comum também cria uma ordem interna, que favorece a manutenção da ordem espacial (cap. 12d). 145, 154

A iconóstase, que também traz os ciclos das festividades da alta Igreja, repete o programa das imagens parietais em menor escala e em um meio diferente daquele das pinturas em painéis. Os dois ciclos relacionam-se de maneira ainda mais próxima quando as pinturas em painéis móveis são colocadas permanentemente nas vigas da iconóstase. 137

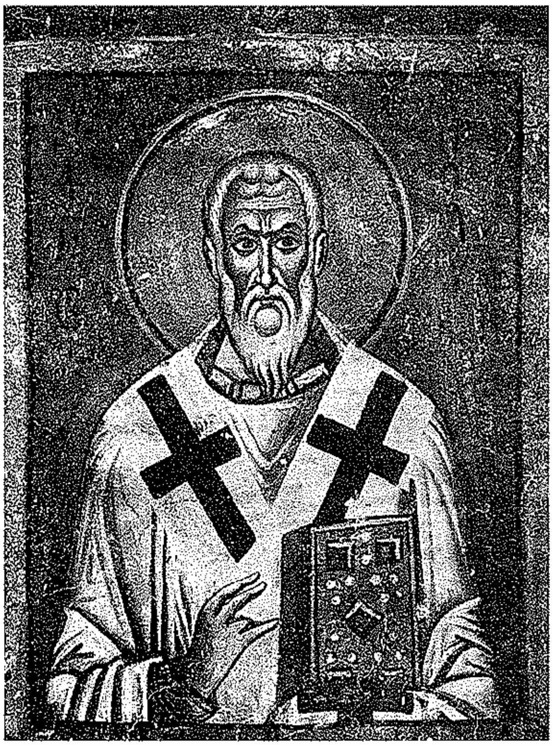
É possível falar sobre uma arte litúrgica do ícone que mantém suas características independentemente do cenário, gênero e técnica. O espaço litúrgico é o contexto funcional tanto das pinturas parietais como das pinturas em painéis móveis. Assume, desta forma, a qualidade de um espaço pictórico universal e imenso, do qual todas as imagens individuais participam. A analogia com a liturgia, também presente neste espaço, é clara. Os dois níveis de realidade – o evento histórico e sua representação litúrgica dentro da Igreja – são virtualmente inseparáveis. Podemos entender melhor este fato por meio da miniatura datada do séc. XII, que aparece em um manuscrito dos sermões sobre a Virgem, feito por um certo 105 Tiago. Aqui a Ascensão de Cristo ocorre no interior de uma igreja bizantina.[35] A igreja, com seu calculado conjunto de ícones, é uma expressão visível da teoria de imagens.

O conflito da iconoclastia teve fim com uma doutrina oficial de imagens; além disso, instituiu-se um calendário (o ano eclesiástico) e um palco (o interior da igreja) para que fossem veneradas. A comemoração litúrgica das festividades e santos e a veneração das respectivas imagens eram atos análogos ao cumprimento das obrigações da Igreja. A liturgia, por ela administrada em nome dos fiéis, possuía um formato bem definido, oficial e rigorosamente ordenado, tornando-se assim o oposto da religiosidade individual. Quando suas características são transpostas para as imagens, estas se tornam imagens litúrgicas. Também o ritual, com sua sequência de cerimônias e orações que se mantinham as mesmas, transforma os objetos da memória em experiência dos eventos que ocorrem no tempo presente. As imagens evocam os eventos passados da história da salvação e conferem-lhes vida dentro da realidade eterna da liturgia.

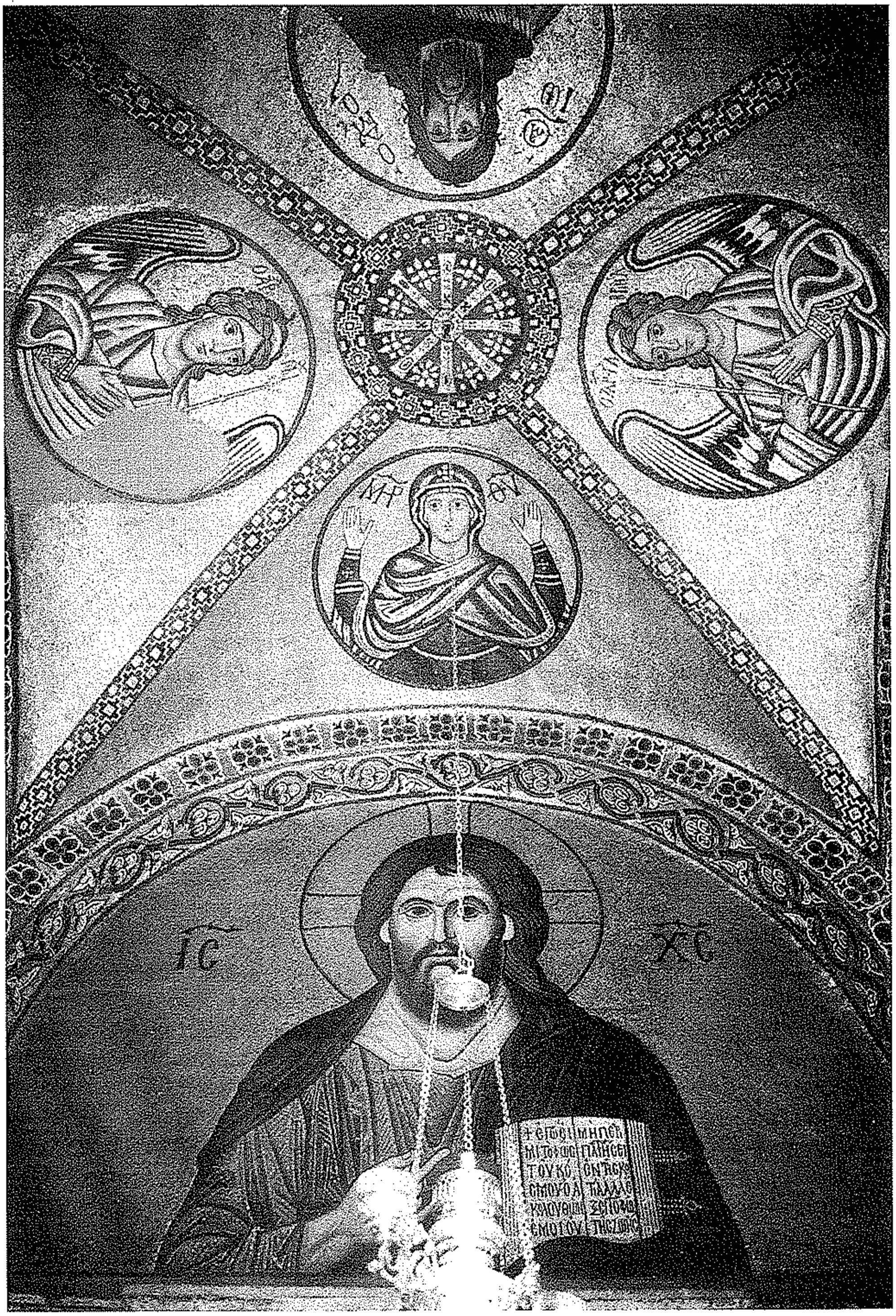
A liturgia, que se realizava no mesmo local e seguia o mesmo ciclo anual, divide com as imagens o lugar e a mesma sequência temporal de veneração. Além disso, a disposição das imagens duplica a hierarquia geral que compunha a comunidade dos santos. Nesse sentido, nenhuma imagem de santo poderia competir com as imagens de Cristo e da Virgem Maria. Apenas o santo titular possuía um lugar de honra como o padroeiro da igreja em questão. Um tipo de topografia pictórica determinava as áreas específicas da igreja que seriam ocupadas pelas imagens canônicas – por exemplo, a cúpula do Pantocrator. A iconóstase, composta por pinturas móveis instaladas entre a congregação e a esfera dos sacerdotes, repetia o programa em pequena escala, onde a pintura em painel exercia seu papel mais importante. Aqui, os



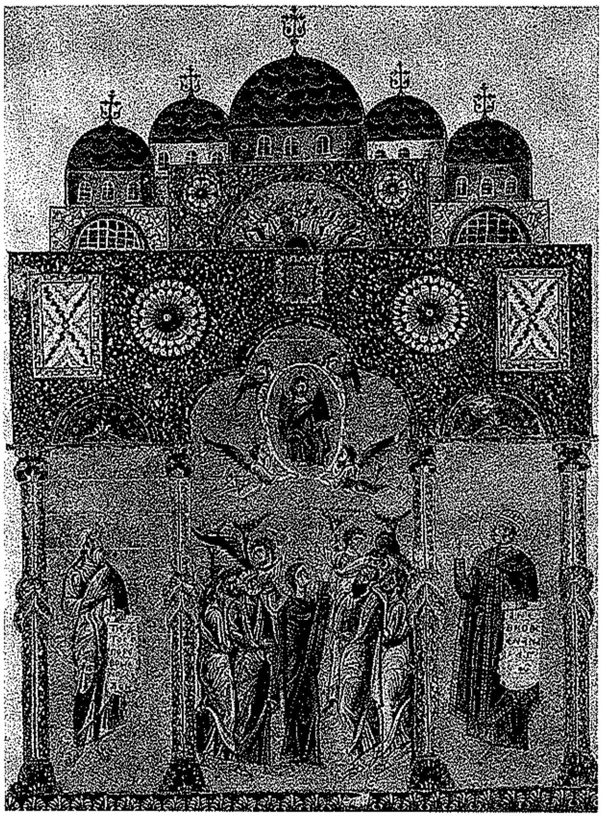
102. Mosaico em átrio, séc. XI. Hosios Lukas, igreja do mosteiro



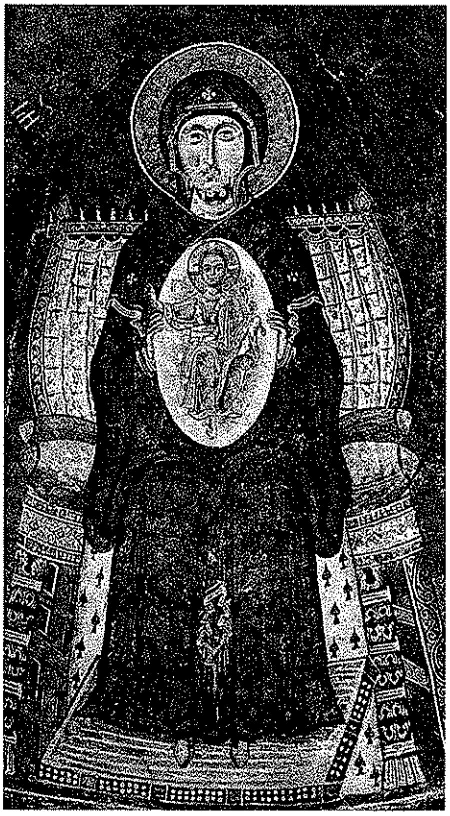
103. Ícone em parede, ca. 1050. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia



104. Átrio, mosaicos em abóbada, séc. XI. Hosios Lukas, igreja do mosteiro



105. Interior de igreja representado em miniatura, séc. XII. Roma, Biblioteca do Vaticano



106. Mosaico em abside, Madona com o Menino. Ohrid (Macedônia), Sta. Sofia. (detalhe da fig. 99)

próprios ícones se tornaram objeto de atos litúrgicos, pois eram exibidos e homenageados com hinos. Os chamados *proskynēseis*, ou ícones do dia, eram colocados em um dia específico para veneração sobre um pedestal especial, o *proskynētarion*. Nos escritos de Máximo, o Confessor, datados do séc. VII (texto 7B), há relatos de ocasiões especiais, em que os ícones de Cristo e da Virgem Maria eram beijados. Após a iconoclastia, os ícones da iconóstase passaram a ser beijados durante a liturgia da chamada *proskomidy*, e, no Domingo da Ortodoxia, o ato de beijar o ícone de Cristo é mencionado nas orações.[36]

Desta forma, a Igreja conseguiu controlar um meio que até então ameaçara sua autoridade: uma atividade que se realizava fora da Igreja oficial incorporava-se agora a ela, com suas características sob seu controle. A mesma autoridade governamental que havia proibido as imagens religiosas no início da iconoclastia, agora, juntamente com a Igreja, ou em seu nome, introduzia-as firmemente nas práticas eclesiáticas.

Os efeitos das novas práticas envolvendo as imagens foram consideráveis. Como parte obrigatória do inventário da Igreja, elas receberam um *lugar* fixo e uma *função* precisamente definida. Ao elevá-las, *todas*, à mesma categoria, como representantes das pessoas por elas retratadas, a doutrina das imagens buscava afastar a fascinação mágica que algumas exerciam como objetos físicos. A explicação filosófica negava seu poder milagroso e definia-as como um tipo pictórico que poderia ser reproduzido à vontade. Não importava o modelo de imagem escolhido por alguém para apelar a um determinado santo. A teoria das imagens constituía, portanto, uma tentativa de racionalizá-las, assim como, as práticas da Igreja, uma tentativa de controlá-las. O objetivo era evitar qualquer veneração à imagem como tal, pois, segundo a prática e a teoria litúrgicas não havia imagens para veneração no sentido de imagens privilegiadas. Por esta razão, o teólogo Konrad Onasch fala em *Kultusbildern* ("imagens de culto"), em oposição a *Kultbildern* ("imagens para veneração"), para enfatizar seu papel na prática eclesiástica em oposição ao culto privado.[37]

A *forma* da imagem, ou, mais precisamente, a *semelhança* da imagem com seu original não estava vinculada a um exemplo específico; era permutável e suscetível de ser repetida. Em princípio, uma imagem era tão boa quanto a outra e nenhuma era privilegiada. Entretanto, as privilegiadas, que recebiam veneração especial, continuavam a ser reverenciadas, pois seus cultos já possuíam uma longa tradição. A persistência de práticas religiosas favorece a sobrevivência de antigos costumes. Estudaremos o culto a ícones privilegiados em Bizâncio no próximo capítulo.

Entretanto, a distinção feita entre imagens e ícones milagrosos de acordo com suas funções litúrgicas não pode ser sempre afirmada. Um exemplo disso é a Virgem Maria na abside da catedral, em Ohrid, na Macedônia (mencionada anteriormente nesta seção). Ela 106
possui um lugar comum dentro do programa, mas não é um tipo comum de imagem. Nela, 63
a Mãe de Deus segura seu filho, cuja imagem aparece em um objeto em forma de escudo,[38] reproduzindo o ícone arcaico da *Nikopoia*, sendo o modelo utilizado o descoberto, em 1031, na igreja de Blachernae de Bizâncio, atrás de uma obra de alvenaria da época da iconoclastia.[39]

O arcebispo Leão (1037-56), que encomendou os afrescos, simbolizou assim o triunfo da vitoriosa Igreja Bizantina nos Bálcãs ao citar um famoso ícone, embora integrando-o ao tipo padrão da decoração litúrgica das igrejas.

Notas

1. P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection* (Washington, D.C., 1973), v.ol 3.3: 46, 146-47 e 463. Sobre o contexto completo, cf. Cormack (1985), 141ff, que também aborda detalhadamente a questão da verdadeira tradição.
2. Grierson (ver n. 1 acima), vol. 3.1: 154, e vol. 3.2: 487. Sobre as condições durante o governo de Justiniano II, ver cap. 7 n. 43.
3. *Anthologia graeca* 1:106: Mango (1972), 184.
4. R. J. H. Jenkins e C. Mango, "The Date and Significance of the Tenth Homily of Photios", *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1956), 123ff; Ebersolt (1951), 26-27; Janin (1953), 232ff, nº 121.
5. Mango (1958), 184ff. (Homilia 10), e Mango (1972), 185-86.
6. Mango (1962), 80ff.; C. Mango e E. J. W. Hawkins, "The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul", *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965): 113ff; Cormack (1985), 146ff.
7. Mango (1958), 286ff (Homilia 17); Mango (1972), 187ff. Cf. S. Aristarches, *Photiou logoi kai homilai* B.II (Constantinopla, 1900), 294ff. nº 73; B. Laourdas, *Photiou homilai* (Salonica, 1959), 164ff, nº 17. Sobre Fócio, cf. Beck (1959), 520ff., com outras referências à homilia.
8. Por exemplo, a tese de Nikolaos Oikonomides, "Leo VI and the Narthex Mosaics of St. Sophia", *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), 151ff. Ele também questiona a extensa literatura anterior.
9. Cf. Capizzi (1964); Matthews (1976); J. T. Matthews, "The Byzantine Use of the Title Pantocrator", *Orientalia cristiana periodica* 44 (1978), 442ff; A. Cutler, "The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament: the iconography of the Moscow leaf", *"The Iconography of the Moscow Leaf", Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), 35ff.
10. Essa perspectiva é expresa por A. Schminck, "Rota tu volubilis. Kaisermacht und Patriarchengewalt in Mosaiken", em *Cupido Legum*, ed. L. Burgmann et al. (Frankfurt, 1985), 211ff e esp. 218ff.
11. Cf. a descrição em *Continuatus* 3 de Teofanes (Konstantin Porphyrogennetos, *De Basilio Macedone*), ed. Bonn, 332ff, nº 89. Cf. Mango (1972), 196-98.
12. Uma discussão detalhada pode ser encontrada em Walter (1982), 164ff.
13. Cf. a fonte mencionada na n. 11 acima. A tradução para o inglês está em Mango (1972), 192-193, nºs 79-82 do *Vita Basilii*.
14. C. Manto, *Architettura bizantina* (1974), 196-97, e idem, *Byzantium: The Empire of New Rome* (Londres, 1980), 268-69.
15. Cf. a fonte mencionada na n. 11 acima: caps. 75 e 83-86, ed. Bonn, 319 e 325-29; tradução em Mango (1972), 194-95. A igreja é mencionada também no Livro das Cerimônias. Refere-se a uma imagem do imperador perante a qual os imperadores dispensam o patriarca (Reiske, 1829-30, 121.1). Cf. Janin 1953.
16. Mango (1972), 196. Se a descrição dos mosaicos da igreja dos Apóstolos formulada por Constantino de Rodes (séc. X) refere-se à restauração feita por Basílio (como Mango, 1972, 199-200, sugere), temos aqui uma idéia exata sobre um programa contemporâneo. Cf. também os comentários sobre a imagem do Pantocrator e o mosaico de Whitsun na Igreja da Virgem junto à Fonte (*Pēge*) (Mango, 1972), 201-202, e Janin (1953), 223ff.
17. Edição Akakios, *Leontos tou Sophou panegyrikoi logoi* (Atenas, 1868), 243ff, e Anatole Frolow, "Deux églises d'après des sermons peu connus de Léo VI le Sage", *Études byzantines* (Bucharest) 3 (1945): 43ff, e tradução em francês, 49-49. Há um trecho traduzido para o inglês em Mango (1972), 203-4.
18. Edição Akakios (ver n. 17 acima), 274ff, e tradução em francês em Frolow (ver n. 17 acima), 49ff. Há um trecho traduzido para o inglês em Mango (1972), 203ff.

19. Sobre esse assunto, cf. as seguintes referências selecionadas: Demus (1947a), passim; E. Giordani, "Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem", *Jahrbuch der österreichischen-byzantinischen Gesellschaft* 1 (1951):124ff. Cf. Der Nersessian, "Le décor des églises du IX siècle", em *Actes VI Congrès International d'Études byzantines* (Paris, 1951), 2:315ff; Lasarev (1967), 126ff; Belting (1978), 79ff; Walter (1982), 164ff; Demus (1984), 231ff.

20. F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* (Oxford, 1896; 2ª ed., 1965); Schulz (1964); R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie* (Paris, 1966); R. Taft, *The Great Entrance* (Roma, 1975); Walter (1982), passim.

21. Sobre o mosteiro, cf. Janin (1953), 529ff; P. Gautier, *Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator* (Paris, 1974), esp. 30ff; Cormack (1985), 200ff.

22. As regras (*typika*) dos mosteiro privados freqüentemente mencionam o "ícone que está sendo celebrado", ou o Proskynesis (ícone), como no *typikon* do mosteiro do Pantocrator (ver n. 21 acima), 41 e 73. Cf. Walter (1982), 80.

23. Hamann-MacLean e Hallensleben (1963), fig. 19. Cf. um exemplo similar do séc.XII na igreja de sepultamento em Backovo (fig. 39 em uma monografia em búlgaro [Sofia, 1977] de Elena Bakalova).

24. Como quando dizem que Ele está olhando para baixo, além da margem do paraíso. Cf. a descrição datada do séc. XII da igreja dos Apóstolos, em Constantinopla, feita por Nicolau Mesarites (Downey, 1957), 869.

25. Demus (1947a), passim.

26. Kazhdan (1973), 144.

27. Hamann-MacLean e Hallensleben (1963), 15-16 e figs. 4, 6 e 11; Hamann-MacLean (1976), 224 e ilus. 6; A. W. Epstein, "The Political Content of the Paintings of St. Sophia em Ochrid", *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 29 (1980): 315ff. Sobre a comunhão dos apóstolos, cf. Walter (1982), 184ff e 189ff, com menção especial às igrejas de Sta. Sophia, em Ohrid e Kiev.

28. V. J. Djurić, *Sopoćani* (Leipzig, 1967), ilus. 1.

29. Sobre essa iconografia, cf. Walter (1982), 203ff.

30. Ver n. 20 acima e Kazhdan (1973), 151-52, e Onasch (1968), 29ff.

31. Demus (1947a), passim; Diez e Demus (1931), passim; Lazarev (1967), 150ff, com fig.; E. Stikas, *To oikodomikon chronikon tēs Monēs Hosiou Louka Phokidos* (Atenas, 1970); P. Lazarides, *Hosios Loukas* (Atenas, 1970) (em inglês, com ilustrações coloridas); T. Papadakis, *Hosios Lukas und seine byzantinischen Mosaiken* (Munique e Zurique, 1969). Sobre a história e ornamentação da antiga igreja da Virgem, cf. L. Bouras, *Ho glyptos diakosmos tou naou tēs Panagias sto Monasteri tou Hosiou Louka* (Atenas, 1980), 123-24 e 134.

32. Demus (1947a), passim; Diez e Demus (1931), passim; Lazarev (1967), 194ff; A. Chatzidakis, *Byzantine Monuments in Attica and Boeotia* (Atenas, 1956), ilus. 16ff; H. Belting e G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas* (Wiesbaden, 1979), 43-44.

33. Underwood (1967), vol. 2, ilus. 30-31.

34. C. Bouras, *Nea Moni on Chios: History and Architecture* (Atenas, 1982), 25ff. sobre sua fundação, e passim sobre sua arquitetura; D. Mouriki, *Nea Moni on Chios: The Mosaics* (Atenas, 1985).

35. Roma, Códice Vat. Greco 1162, fol. 2v; C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco* (Roma, 1910), ilus. 1: A. Grabar, *La peinture byzantine* (Genebra, 1953), 181. Sobre o manuscrito, cf. um estudo não publicado de Irmgard Hutter (Viena).

36. Ver notas 20 e 22 acima. Sobre a veneração de imagens na liturgia, cf. Pallas (1965), 81, 87 e 118ff.; H. Belting, "An image and Its Function in the Liturgy", *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1981): 1ff; Walter (1982), 79-80. Cf. esp. a *Typika* (ver cap. 16b), as rubricas correspondentes na liturgia (por exemplo, Mercenier (1953), 2:12-13 e as ilustrações da liturgia *Akathistos* (T. Velmans, em *Cahiers archéologiques* 22 [1972]: 155ff.) Sobre o ato de beijar ícones, cf. Hofmann (1938), 106ff e 141.

37. Onasch (1968), 29ff.

38. Isso deve ser refutado no argumento de Epstein (ver n. 27 acima). A melhor compilação dos primeiros exemplos do séc. VI ao séc. VIII pode ser encontrada em Weis (1985), 27ff. Cf. comentários no cap. 6 acima com notas 35 e 36, e Freytag (1985), 473ff.

39. Devo a J. Kalavrezou-Maxeiner essa referência a um estudo de P. Seibt. Cf. Seibt (1983), 284ff. Segundo os comentários de Cedrenus (ed. Bonn, 2: 497), o ícone foi descoberto durante o reinado de Romano II. Sobre seu lugar na iconografia de moedas, cf. Grierson (ver n. 1 acima), 171ff.

10. PEREGRINOS, IMPERADORES E CONFRARIAS: VENERAÇÃO DE ÍCONES NO IMPÉRIO BIZANTINO E EM VENEZA

Após a controvérsia iconoclasta, os interiores das igrejas possuíam uma disposição típica e fixa das imagens litúrgicas, embora houvesse algumas exceções notáveis. Os peregrinos continuavam a afluir a santuários dotados de imagens famosas que realizavam milagres. A partir de 1200, relatos de peregrinos russos mencionam várias relíquias e ícones que encontraram em suas peregrinações à cidade imperial de Tsargrad ou Constantinopla.[1] Como alguns objetos preciosos que lá estavam tinham vindo da Terra Santa, os peregrinos viam-na como uma espécie de Nova Jerusalém.

Mas não somente eles viajavam. Os próprios ícones movimentavam-se em procissões cerimoniais semanais, fazendo de Constantinopla um grande palco para serem homenageados. As confrarias eram responsáveis pela organização das cerimônias; as terças-feiras, por exemplo, pertenciam à *Hodegetria*. Nos aniversários dos ícones, as pessoas visitavam o templo que era o "lar" de um ícone, onde ouviam maravilhadas as lendas sobre sua idade e origem sobrenatural e sobre os milagres que ele havia realizado em batalhas ou na punição dos céticos. Os sermões feitos em tais ocasiões ajudavam a reforçar a aura dos ícones, que eram tratados como dignitários que recebiam visitantes e faziam visitas cerimoniais. Assim sendo, Constantinopla, "lar" dos ícones, era uma comunidade unificada sob a proteção de Deus.

A unidade da cidade também era reforçada por um terceiro tipo de adoração pública: a adoração administrada pela corte. O chamado Livro de Cerimônias, compilado pelo imperador Constantino VII, no séc. X, contém os rituais relativos às visitas imperiais feitas nos principais dias santos e festividades da Igreja a várias igrejas de Maria.[2] Essas visitas ofereciam ao público a oportunidade única de ver os imperadores em pessoa. Representantes oficiais do Estado e de toda a sociedade, os imperadores prestavam suas homenagens pessoais em frente aos ícones. Dessa forma, podiam mostrar sua religiosidade pessoal abertamente, conforme seu posto demandava. Deixando suas vidas reclusas no palácio, apareciam publicamente perante os patronos divinos da cidade de acordo com uma sequência de processões, segundo o calendário litúrgico. A prática provavelmente teve início na liturgia estacional realizada pelo chefe da Igreja, à parte dos rituais imperiais da Antiguidade tardia. Mesmo na Idade Média, o patriarca ia, com seu clero, às diferentes igrejas estacionais na cidade, seguindo o calendário das festividades. Esse movimento envolvia e unificava o culto local de toda a cidade.[3]

As crônicas e lendas mostram que a "história" impressionante desses ícones e relíquias, que inspira respeito e reverência, parecia garantir a continuidade e identidade do Império Bizantino. Os imperadores contavam com o apoio das imagens milagrosas que, no passado, haviam dado proteção divina e incríveis vitórias à cidade. Enquanto o mundo exterior estava destinado a enfrentar mudanças, o Império Bizantino parecia não ser afetado por elas. Assim, a cidade ignorava conscientemente a ruptura que a iconoclastia havia causado, demonstrando interesse pela polêmica somente na medida em que era possível demonstrar que um ícone em particular havia sobrevivido ileso ao tumulto por meio de um milagre ou exílio. Os ícones reforçavam a memória coletiva, constituindo seu foco. O exercício dessa memória em Constantinopla e em todo o Império assegurava a identidade e continuidade coletivas. Sua idade garantiria não só sua própria autenticidade, mas também a autenticidade da história compartilhada dos ícones e dos fiéis.

a. Os Imperadores

Ao analisar o triplo contexto das peregrinações, das procissões organizadas pelas confrarias e das visitas pela corte, observamos a existência de ícones que não eram como outros, pois tinham um caráter próprio devido à sua linhagem, seu local de residência e seus feitos milagrosos. As práticas associadas a esses ícones remontam aos séculos iniciais do Império Bizantino, quando essas imagens supostamente apareceram. Nelas, uma mágica arraigada no próprio objeto continuou a operar, apesar de toda a teologia de racionalização e religiosidade controlada. Como garantia divina, os ícones personificavam a esperança de salvação e sucesso de seus donos. O proprietário de uma garantia divina estava protegido contra tudo. Esta crença fez com que os ícones fossem levados para as batalhas já em 600, uma prática que teve continuidade na Idade Média. Por isso, há tempos o Império queria trazer para sua capital imagens milagrosas que estavam em áreas externas (cap.4a). Em 944, por exemplo, o imperador resgatou a Verdadeira Face de Cristo de Edessa, no norte da Síria, e trouxe-a para a capela de seu palácio (cap. 11b). Finalmente, os ícones, assim como as relíquias, eram utilizados como oráculos que podiam miraculosamente aprovar ou desaprovar um determinado projeto. No séc. XI, por exemplo, a imperatriz Zoé possuía um pequeno ícone de Cristo que "respondia" (a palavra grega para ele é *antiphōnitēs* ou "aquele que responde"), tornando-se pálido quando havia uma ameaça de desastre (texto 16).[4]

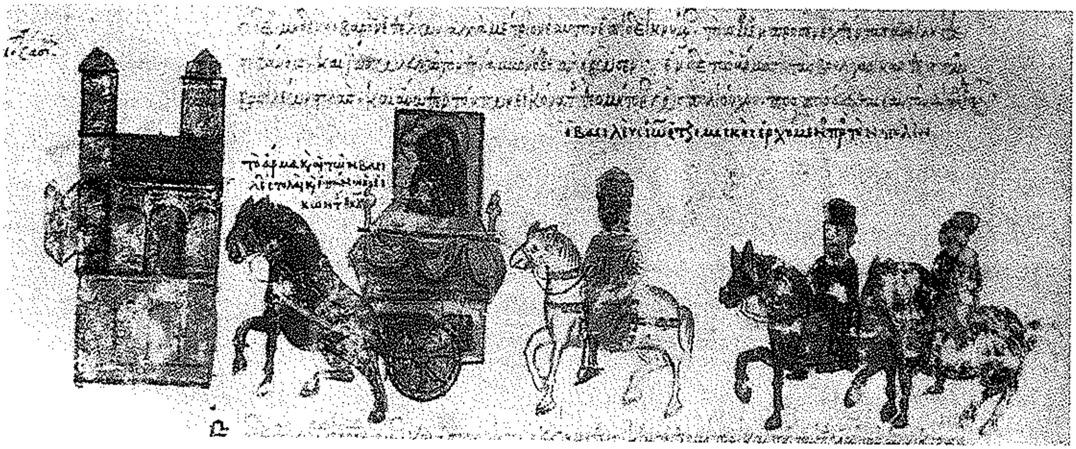
Quando o imperador Romano III (1028-34) tentou reunir suas forças após a derrota em Antióquia, "apareceu alguém com o ícone de Teometēr [a Mãe de Deus], a imagem que os imperadores romanos habitualmente carregam consigo em campanha",[5] como um "guia [*stratēgos*]" e "guardiã [*phylax*] de todo o exército". Na mesma hora, o imperador tomou novo fôlego e "abraçou-a" chorando, relembrando "as muitas vezes em que Ela, sua aliada, resgatara e salvara o poder romano em momentos de crise".

No séc. X, o imperador Tsimisces capturou um ícone milagroso da Virgem como butim da guerra nos Bálcãs e colocou-o em sua biga na procissão de triunfo juntamente com a insígnia dos búlgaros, como mostra a ilustração no códice de Madri da Crônica de João Scylitzes.[6] 107

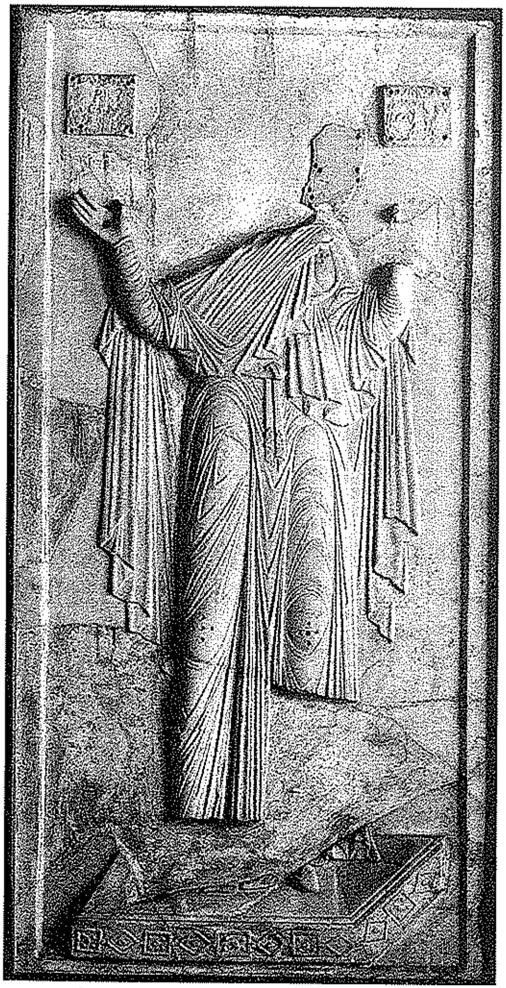
Na guerra contra os normandos, em 1107, o imperador Aleixo deixou a cidade em estado de inquietação, uma vez que a Mãe de Deus na igreja de Blachernae, que abrigava o manto da Virgem, "não havia realizado o milagre de costume" em sua partida.[7] Este milagre envolvia a cortina em frente ao ícone principal da igreja, que supostamente se movia para o lado nas vésperas na sexta-feira e voltava para sua posição original apenas na noite de sábado (textos 13 e 15).[8] Durante este "milagre usual", a Virgem falava como se estivesse viva. O imperador Aleixo adiou sua campanha por quatro dias quando o milagre deixou de acontecer. Então, ele "voltou com a imperatriz. Eles entraram [na igreja] secretamente com algumas outras pessoas. Ele cantou os hinos usuais e orou com fervor. O milagre costumeiro ocorreu em seguida e assim ele deixou o santuário cheio de esperança".[9]

Havia uma relação próxima entre a relíquia e a imagem da Nossa Senhora da Misericórdia, a primeira do tipo. Conhecemos a aparência do ícone, que foi reproduzido em moedas do séc. XI em comemoração ao sexcentésimo aniversário da fundação da igreja, por meio de uma cópia em mármore em tamanho real encontrada durante as escavações do palácio imperial em Manganes.[10] A Virgem, vista frontalmente, levanta as duas mãos, 108 de modo que seu manto – o mesmo que havia na igreja – desliza visivelmente sobre seus braços. Como imagem de culto, o original foi ocultado por uma cortina para causar uma impressão mais forte quando revelado no dia de festividade semanal. Assim sendo, o ícone, para o qual as pessoas apelavam também em questões legais, era um oráculo público, assim como o ícone de Cristo da imperatriz Zoé era um oráculo privado.

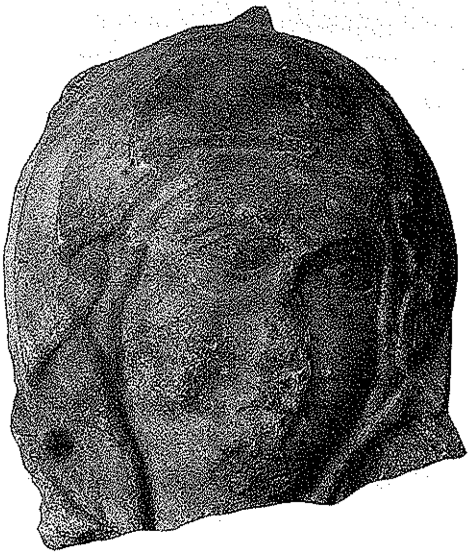
A igreja da Virgem na região de Blachernae era uma parada importante no programa de visitação do imperador. Aqui, os imperadores recebiam uma lavagem de culto, ou "terapia mística", em um banho de água benéfica que saía do "ícone da Mãe de Deus em mármore, que despejava água santa saída de suas santas mãos".[11] O relato em questão permite vislumbrar a topografia da igreja com suas capelas (texto 14). Ela abrigava ícones de materiais e meios tão distintos que há certa confusão em relação a seus nomes ou títulos. Além do ícone principal, que funcionava como um oráculo durante o milagre da cortina, havia um famoso ícone da fonte que distribuía água de cura. Um ícone antigo, onde Maria apresenta seu filho em um retrato em forma de escudo, havia sido redescoberto atrás da alvenaria em 1031 (cap. 9e). Uma Virgem orando, carregando um medalhão de seu filho em frente a seu ventre, unifica as características deste ícone 215 redescoberto e as do ícone principal.



107. Procissão triunfal com ícone mariano, Crônica de Scylitzes. Madri, Bibioteca Nacional; Cod. Vit. nº 2, fol. 172 v.



108. Ícone em mármore da Mãe de Deus, séc. XI. Istambul, Museu de Arqueologia



109. Fragmento de ícone mariano em mármore, séc. XI. Istambul, Museu de Arqueologia

Em sua veneração pública aos ícones, os imperadores primeiramente beijavam o tecido da imagem no altar da igreja principal, depois repetiam o mesmo ato diante do altar da capela das relíquias (*soros*) do manto da Virgem, no qual adentravam através das "portas imperiais". Em seguida, paravam em frente ao chamado ícone de Maria da visita (*episkepsis*), perante o qual se prostravam. É possível que o ícone tenha recebido esse nome por ser visitado pela Virgem durante o milagre semanal.[12] Em uma espécie de capela privada (*metatorion*), eles se curvavam perante o "ícone de Cristo e a cruz prateada" que ali ficavam. Em um ritual complexo, após se enrolarem em toalhas douradas, eles subiam uma escadaria até um nível superior, onde adentravam um "banho santo" (*lousma*). Lá, veneravam os "ícones prateados da bacia" (*kolymbos*) e, na meia cúpula direita, o "ícone prateado da Mãe de Deus", erguido acima da fonte (*phialē*), onde, à direita, "a marca da mão da Mãe de Deus está impressa no mármore e montada em prata". Na volta, visitavam a capela de S. Foteíno "na rotunda interna" e homenageavam o "ícone da Mãe de Deus em mármore, de cujas mãos santas flui água" (texto 14).

Sabemos pouco acerca do *layout* do complexo da igreja de Blachernae, pois foi completamente destruído após a conquista turca. Podemos inferir ainda menos sobre suas localizações, tipos, histórias e nomes dos vários ícones de madeira, pedra e prata. Mas temos um *insight* sobre as possíveis razões para a escolha de materiais diferentes, como mármore e prata, quando os ícones eram colocados nas termas ou nas paredes da parte externa. Às vezes, há uma relação direta entre a forma do ícone e sua função – por exemplo, quando uma figura de fonte distribui água de cura, parece fazê-lo por sua própria vontade. Há notícias de características similares atribuídas a figuras de santos em metal colocadas sobre suas sepulturas, despendendo óleo de cura por meio de aberturas em seus rostos ou mãos. Aqui, relíquia e imagem estavam inextrincavelmente associadas.[13]

Um relevo da região de Manganes, mencionada anteriormente nesta seção, ilustra a forma desses ícones em mármore no séc. XI. Uma camada extremamente fina de relevo, 108 que se inicia em uma base plana, centralizada no rosto e membros nas pregas da vestimenta, transmite a impressão de uma presença corpórea. Esse relevo comedido não viola o tabu contra as formas tridimensionais e era suficiente para transmitir a sugestão de uma imagem viva. O nome do ícone está inscrito em duas pequenas placas que parecem *apliqués*.

A superfície polida foi destruída na região da cabeça. Entretanto, podemos avaliar a aparência dessa Virgem com base em um fragmento no Museu de Arqueologia de Istambul que, até onde sei, nunca foi divulgado.[14] Embora essa peça de museu pertença a um outro tipo de 109 figura da Virgem, sua cabeça em movimento indica que, quanto à concepção artística, mantém uma relação próxima com o relevo da região de Manganes. A superfície, com suas mudanças delicadas e transições suaves, lembra muito a superfície de uma pintura. Além desse gênero de ícones em relevo, outros ícones mantiveram suas superfícies lisas, mas utilizaram pedras coloridas partidas. Muitos desses trabalhos de marchetaria foram escavados em um convento em Constantinopla fundado por um certo Constantino Lips, no séc. X. Sta. Eudóxia – uma imperatriz que supostamente introduziu os ícones de Jerusalém – assemelha-se a um ícone pintado em sua policromia, que se destaca no fundo de mármore branco.[15]

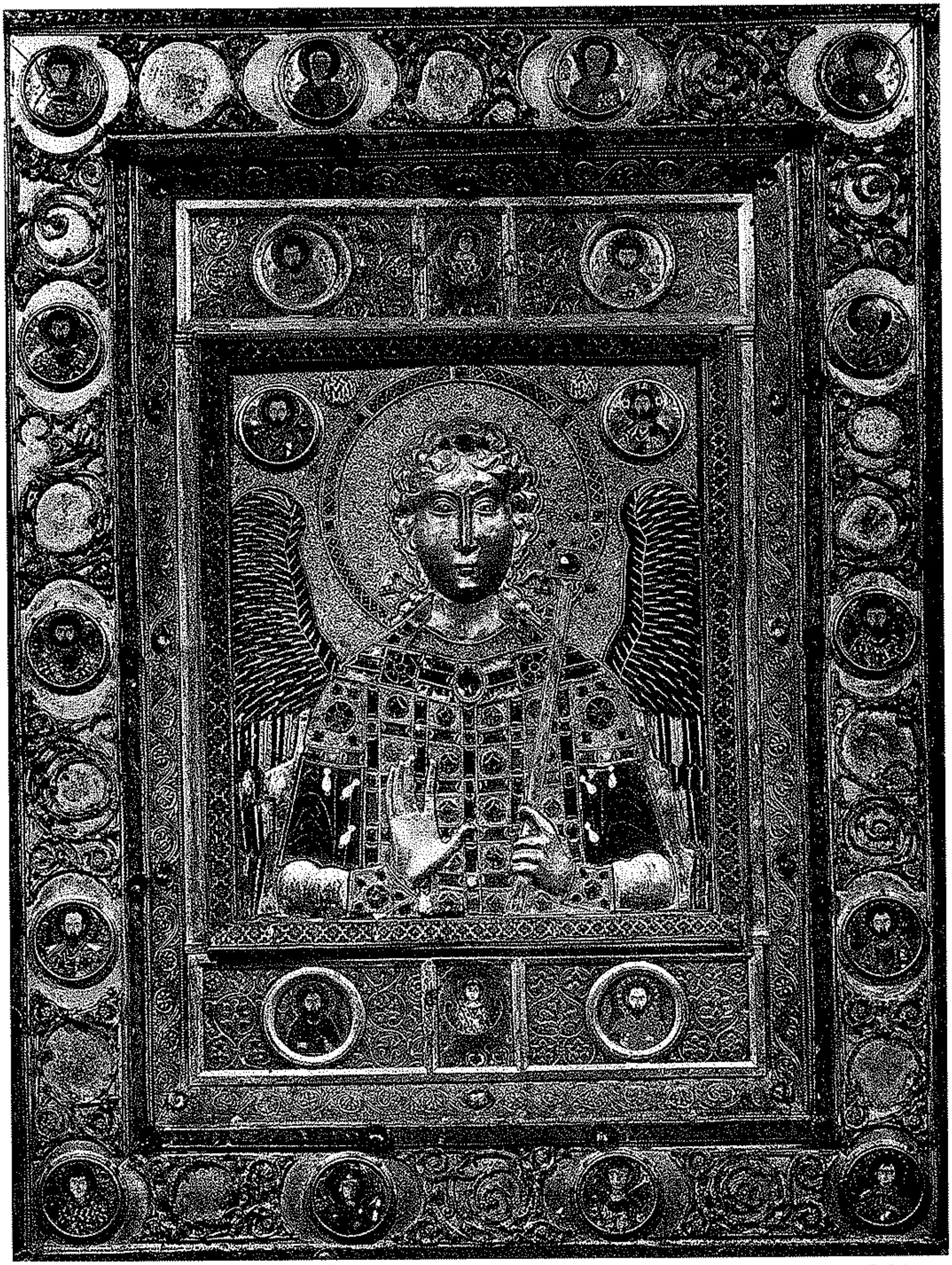
Os "ícones prateados" mencionados na descrição da igreja de Blachernae sobrevivem em objetos que têm uma camada prateada cobrindo as partes pintadas e deixando expostas somente as mãos e a cabeça da figura.[16] Esses ícones de metal com superfícies cobertas são raros, sobrevivendo apenas no Cáucaso, na Geórgia, os primeiros dos quais datam do séc. VIII. Foram publicados em sua totalidade em um trabalho de vários volumes.[17] Eles também incluem trípticos com asas que se fecham sobre a imagem de culto, como se pode ver em um ícone de dois metros doado pelo rei ao mosteiro de Kachuli, no séc. XII.[18] Esse ícone é da Virgem como defensora, nomeada em referência a Hagia Soros, ou santuário, em Bizâncio. É feito em esmalte e jóias e marchetado com uma combinação de pedra colorida e outro material, que se perdeu.

110 Dois ícones do séc. XI de S. Miguel no tesouro de S. Marco, em Veneza, claramente obtidos na conquista de Constantinopla, em 1204, destacam-se dos outros que sobreviveram pela qualidade da combinação do trabalho em relevo e esmalte.[19] São variantes e cópias dos ícones originais, que os obscurecia pela riqueza de seu embelezamento material. Embora, via de regra, os antigos ícones eram ainda painéis pintados, a rica variedade de técnicas com as quais os ícones mais recentes eram feitos, como aqueles na igreja de Blachernae, é totalmente adequada a esses ícones, que eram objeto de veneração pelos imperadores.

b. Confrarias e Procissões

Tanto os imperadores como o patriarcado exerciam controle sobre o culto de ícones na capital, como faziam os mosteiros que possuíam os famosos "originais". Os imperadores, por exemplo, mandavam vir as imagens que residiam fora de seu domínio privado (como a *Hodegetria*; cap. 4e) e, por sua vez, emprestavam as imagens que lhes pertenciam. Dentro do recinto dos mosteiros, as confrarias laicas haviam assumido parte da administração dos cultos que, em 1000 d.C., eram já conhecidos como uma antiga tradição. Um sermão cerimonial citou a referida tradição em sua menção ao ícone de Maria chamado Virgem Romana, que ficava na famosa igreja de Maria, perto de Hagia Sofia, em Chalcoprateia, local assim chamado porque era o lar dos ferreiros que trabalhavam em bronze e prata.[20] Essa virgem foi virada lateralmente em intercessão. Nessa mesma igreja estava a faixa da Virgem em uma capela de relíquias, ou *soros*, e, por isso, o ícone também era conhecido como a Virgem Soros. Também há evidências de uma confraria consagrada datada desde 1027 para a igreja da Virgem no bairro de Blachernae.[21]

O ícone mencionado no sermão era chamado romano porque havia sobrevivido à iconoclastia viajando milagrosamente para Roma por mar. Diz-se que era uma réplica de uma imagem aquiropoética de Lida, na Terra Santa. Após seu retorno voluntário do exílio, a



110. Ícone em metal e esmalte do arcanjo Miguel, séc. XI. Veneza, S. Marco

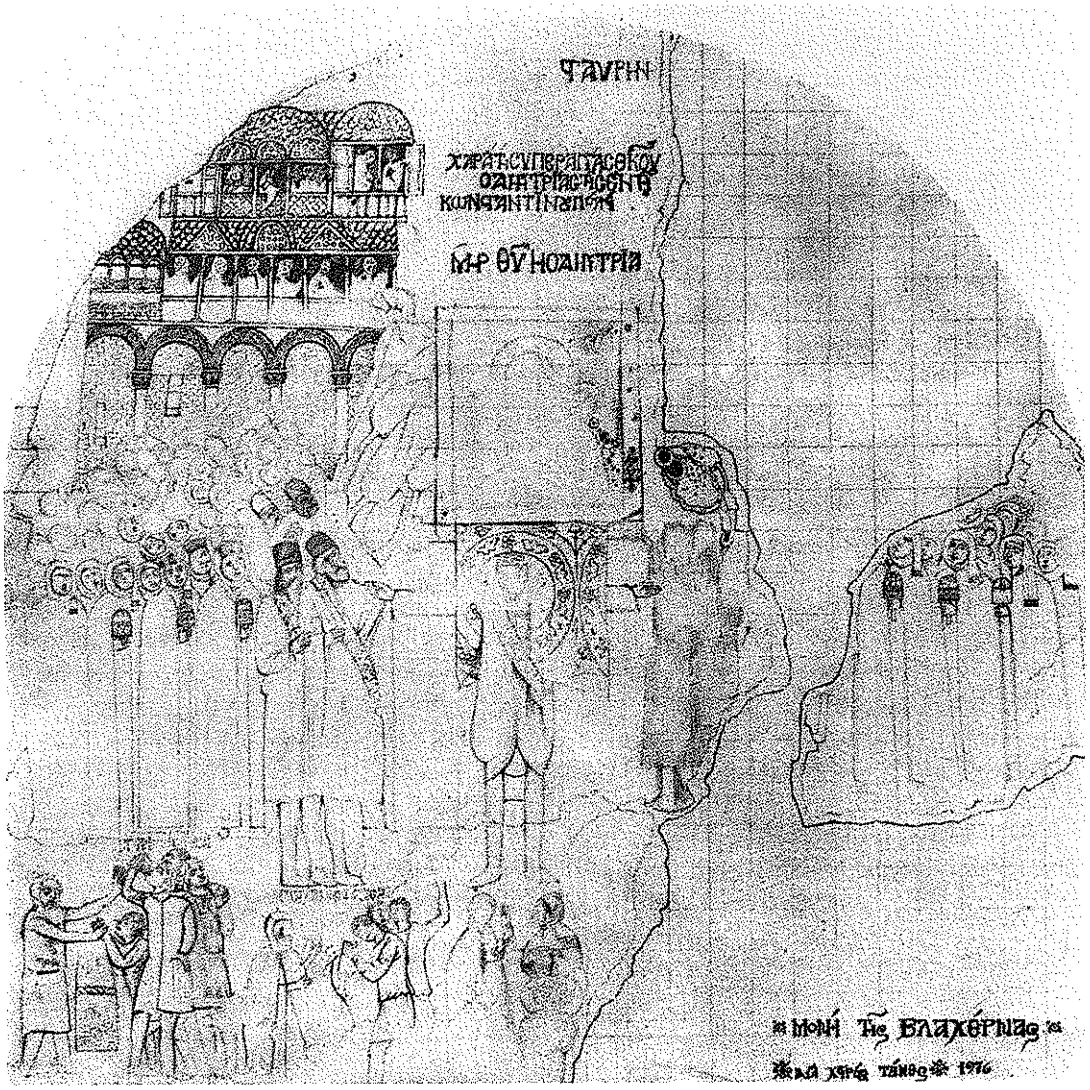
imagem recebeu um novo lugar na igreja Chalcoprateia, onde uma confraria (*diakonia adelphōn*) foi formada para garantir que ela participasse da procissão às terças-feiras da *Hodegetria*. O sermão também relata milagres feitos pelo ícone. Aprendemos que era comum beber água santa (*hagiasma*) e óleo santo que o ícone, como uma relíquia, despendia ou consagrava mediante contato. A invocação (*epiklēsē*) de seu nome podia expulsar demônios.

111 Um afresco recentemente descoberto em Arta, no norte da Grécia, mostra a procissão da famosa *Hodegetria*, cuja história já mencionamos (cap. 4e). A imagem é carregada em uma estrutura em madeira coberta por materiais caros (*podea*) na procissão de homens leigos (que podemos inferir ser a confraria em questão) pela rua principal (*mesē*) da cidade, onde há muitas lojas ocupando vários pavimentos atrás e acima das galerias. Em uma miniatura
24 de Berlim mencionada anteriormente, o ícone aparece embaixo de uma espécie de cibório ou baldaquino atrás de uma grade, sendo este seu local permanente.[22]

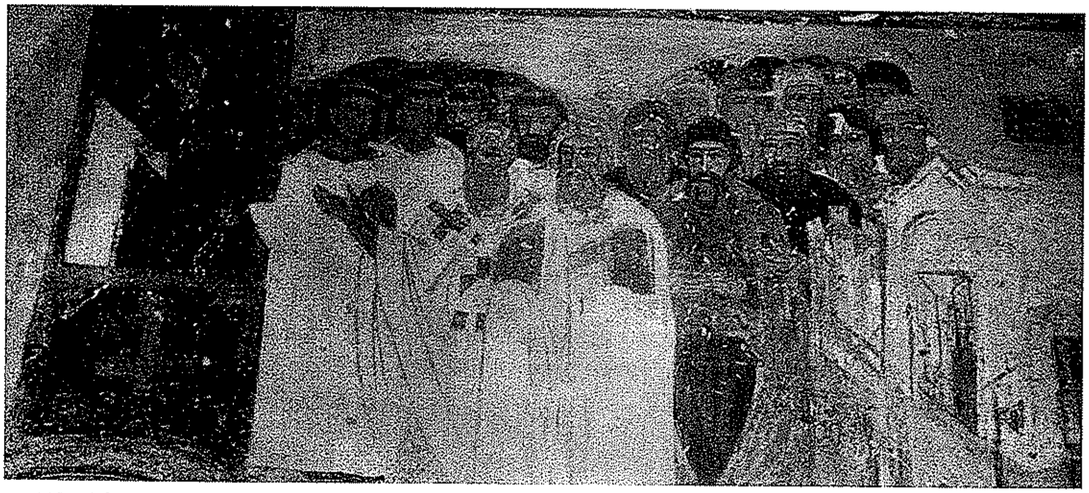
Os imperadores também promoveram seu culto, conforme indica a lei do mosteiro imperial do Pantocrator. O fundador, imperador João II Comneno, decretou que a *Hodegetria* participasse da liturgia nos dias de aniversário para os membros de sua família ali sepultados.[23] Ele escreveu: "O ícone divino de minha soberana mais sagrada e Mãe de Deus, a *Hodegetria*, deve ser trazido para dentro do mosteiro". Seria parte da liturgia suplicatória e "deve ser deixado em nossas sepulturas", onde todo o mosteiro deve passar a noite em oração. A missa da manhã seguinte deveria ser realizada perante ele. Ao deixar o local, os carregadores do ícone e "os outros servos do ícone santo" – uma menção clara aos membros da confraria (texto 20) – deveriam receber dinheiro.

Essas práticas foram incorporadas pelos Estados vizinhos do Império Bizantino. Na Sérvia, o rei Estêvão (1114-1200), fundador da linhagem Nemanja, que havia incorporado o hábito dos monges no Monte Atos, mandou trazer o "santíssimo ícone" da Virgem para seu leito de morte, pois havia jurado morrer em sua presença.[24] Juntamente com o
112 ícone, seus restos mortais foram levados em procissão ao mosteiro sérvio de Studenica. Na presença do corpo ou ao lado da sepultura, foi pedido que a imagem intercedesse na partida, sendo tratada como se fosse uma pessoa. A mesma situação ocorria em Constantinopla sempre que a *Hodegetria* "adentrava a cidade".[25] Ela e outras imagens eram levadas ao exato local onde as pessoas precisavam de ajuda, o que é coerente com seus papéis de intercessores. Uma invocação (*epiklēsē*) à *Hodegetria* significava que Maria endereçava uma carta a seu Filho (cap. 12d), como a invocação de Deus na liturgia da Eucaristia significa a transubstanciação do pão.

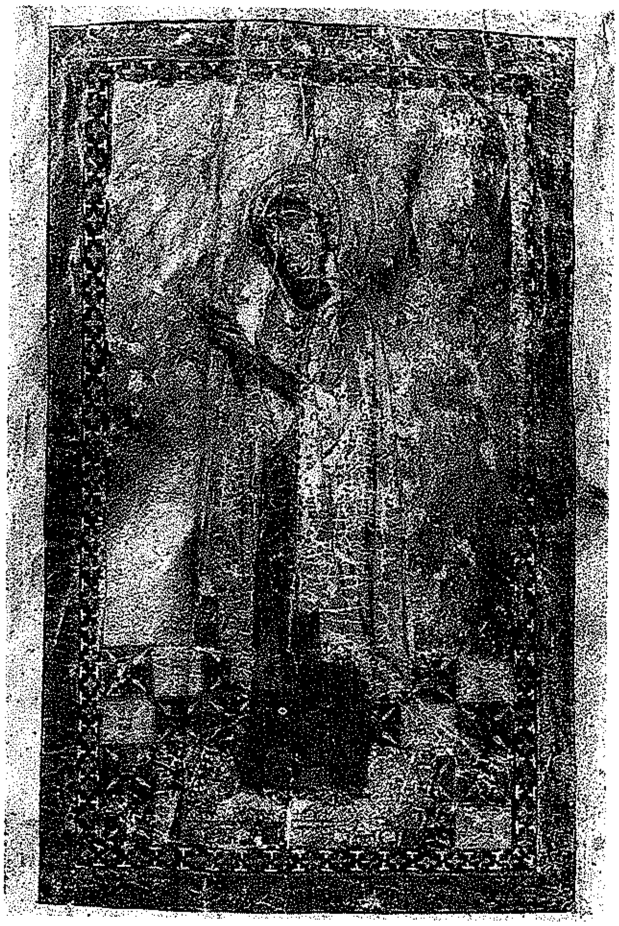
113 Um ícone similar da Virgem, embora sem a carta, forma o frontispício do livro dos estatutos da confraria dedicada ao serviço de Maria. Desde sua fundação, em 1048, como uma confraria de oração, essa associação de comerciantes na região de Tebas e Corinto venerou um ícone de Maria que residia (*stasis*) no mosteiro de S. Miguel, em Naupactos.[26] A confraria se reunia no referido mosteiro uma vez por mês antes de levar o ícone em


ΜΡ ΘΥ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ
ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΒΛΑΧΕΡΝΑΣ
1976

111. Afresco representando a procissão da *Hodegetria*, séc. XIII. Arta (Grécia), igreja de Blachernae



112. Afresco representando a procissão funerária do rei Nemanja, séc. XIII. Studenica (Sérvia), igreja principal



113. Capa dos estatutos da confraria de Naupactos, 1054.
Palermo, Capella Palatina

procissão, acompanhado por hinos, à casa de um dos membros (*adelphotēs*), onde ficava durante o mês. O único documento ainda existente, que agora se encontra na Capela Palatina, em Palermo, foi elaborado por ocasião da renovação dos estatutos no séc. XII. Ele foi assinado pelos membros, que se autodenominavam "servos da sagrada Mãe de Deus de Naupactos". Não temos referências claras sobre a vida da confraria e só podemos lamentar não nos ter restado nenhum desses estatutos da própria Constantinopla. Lá também os ícones de Maria recebiam súplicas de proteção e mediação. Aqui, como na Itália posteriormente, a comunidade leiga teve sua primeira oportunidade real de assumir uma participação ativa nas práticas de culto da capital.

c. Peregrinações e o Programa para Visitantes da Hagia Sofia

As grandes igrejas de Constantinopla, onde ainda existem, perderam sua aparência original com a remoção das relíquias e ícones que nelas ficavam. Em séculos anteriores, além das horas dedicadas à liturgia, constantes peregrinações de todas as partes do mundo passavam pelas famosas peças e guias locais instruíam os peregrinos sobre como se dirigir ao ícone ou relíquia, que responderia às suas demandas individuais. As relíquias expostas na cidade variavam desde os corpos dos apóstolos na igreja dos Apóstolos, em Constantinopla, à verdadeira cruz de Gólgota e os instrumentos da Paixão de Cristo, em Hagia Sofia.[27]

A cena da história da salvação, que ocorrera na Terra Santa, parecia ter se mudado completamente para Constantinopla, onde se encontravam todos os seus indícios materiais e relíquias. Logo, a cidade poderia reivindicar ser chamada de o novo centro do universo cristão. Lá, a Verdadeira Fé era observada, o patriarca ortodoxo presidia a igreja e o imperador agia como representante de Deus na Terra. Além de guardar o legado de uma antiga era apostólica, agora administrado pelo Império Bizantino, os ícones e relíquias eram o testemunho da presença visível e contínua do divino nos séculos bizantinos. Momentos decisivos na história do Império sempre estiveram associados à própria história dos ícones. A idéia de que a cidade era invencível (uma confiança que só foi abalada em 1204) fundava-se nas relíquias e ícones milagrosos, os quais, segundo as crenças locais, evitavam catástrofes internas e externas. Dessa forma, além de substituir as peregrinações à Terra Santa, a visita dos peregrinos às igrejas de Constantinopla oferecia uma lição viva de história que evidenciava o significado do Império.

As incontáveis igrejas e capelas no palácio imperial tinham um papel especial, mas raramente eram acessíveis aos peregrinos. As duas descrições da capela do palácio perto de Faros (textos 26 e 27) dão-nos uma idéia dos magníficos trabalhos que lá ficavam (inclusive imagens que falam e choram, relíquias das vestimentas de Cristo e restos mortais de santos). O autêntico retrato de Cristo sobre tela, de Edessa, e sua marca em um tijolo (capítulo 11b) ficavam nessa capela. Na noite da catástrofe de 1204, o guardião da capela, Nicolau Mesarites, fez um inventário da coleção,[28] e, após a conquista pelos latinos, um francês, Robert de Clari, listou tudo o que ele viu lá.[29] Pouco tempo depois, as preciosas peças se espalharam em todas as direções. A maior parte foi para a Ste. Chapelle do rei Luís IX (Saint Louis), em Paris, visto que a capela do palácio era considerada a sucessora da capela do Império Bizantino.[30] Entretanto, o doge de Veneza manteve sua parte; o que ele não quis guardar, inclusive a coroa de espinhos de Cristo, ele vendeu para o rei francês por valores elevadíssimos.

Além da capela do palácio, em Constantinopla, a maior parte dos objetos de culto dos
97 períodos bizantino e apostólico ficou em Hagia Sofia, onde o imperador e o patriarca faziam, regularmente, aparições públicas juntos. Assim sendo, as práticas de culto eram realizadas na presença da população, que representava tanto o Império como a cidade. Ambos os líderes participavam, por exemplo, da festividade de setembro do Levantamento da Cruz, quando a relíquia da cruz, que normalmente ficava na abóbada, era exposta ao público no púlpito. No entanto, a maioria dos objetos sagrados preservados no local ficava sempre em exposição e os peregrinos passavam por eles de acordo com um ritual definido, claramente relatado por peregrinos russos.[31]

As visitas começavam em um vestíbulo externo ao sul, onde um mosaico do arcanjo Miguel "exercia as funções" de guardião da igreja. O anjo intervinha ativamente se necessário e havia muitas histórias sobre suas aparições espetaculares. No vestíbulo interno, próximo ao portal do imperador, as pessoas podiam confessar os pecados que não confessariam em nenhum outro lugar, e o faziam diante de um ícone de Cristo em mármore que estava disposto a perdoar até o pecado mais escandaloso. No outro lado do portal, havia um mosaico da Virgem; dizia-se que o referido mosaico era uma relíquia de imagem vinda de Jerusalém que, segundo histórias locais, negara acesso ao santo sepulcro a uma mulher egípcia pecadora, chamada Maria, até que ela se corrigisse. Por isso, o ícone servia para lembrar Jerusalém e avisar os peregrinos de que eles deveriam temer um destino parecido caso adentrassem a igreja em pecado.

Após entrar na igreja por uma de suas portas laterais, era possível ver, ao voltar os olhos para trás em direção ao portal principal, um ícone de Cristo de corpo inteiro, "sobre o qual falam os livros". Talvez seja o ícone milagroso da entrada do palácio chamado *chalke*, que teve um importante papel nos momentos críticos da iconoclastia (cap. 8d). Na parte esquerda da igreja, "a imagem de nossa soberana puríssima, a Mãe de Deus", que havia curado muitas pessoas doentes, era abrigada por um "cibório de grande teor artístico". Dizia-se que o ícone havia "chorado quando os francos conquistaram Constantinopla". Próximo às relíquias da Paixão de Cristo, que eram guardadas no tesouro, havia uma imagem pintada do Cristo crucificado e "das feridas de seus pés corria água santa que curava muitas pessoas". Atrás da abside, na capela de S. Nicolau, era possível ver um ícone de Cristo que tinha sangrado quando foi perfurado por um judeu e que aparentemente ainda mostrava as marcas de sangue. Pode ter sido o mesmo caso de um ícone da Virgem Maria e o Menino Jesus, cuja garganta foi perfurada com uma faca por um judeu. O sangue que correu foi preservado em outro altar.

Na entrada da capela, flanqueando o santuário, havia um ícone da Virgem cujas lágrimas geralmente escorriam junto com as lágrimas do Menino Jesus em seus braços. Próximo ao altar principal havia um ícone de Cristo que o patriarca Germano resgatara dos iconoclastas jogando-o ao mar e mandando que voltasse para Roma. Agora, ele havia retornado à cidade onde a Verdadeira Fé estava restaurada. Uma lenda parecida estava associada ao ícone da Virgem Romana (seção b acima). Dizia-se que o painel de madeira de um ícone de Cristo havia sido feito da mesa na qual Cristo e seus discípulos fizeram a Última Ceia, assim unindo imagem e relíquia de maneira inseparável. Na galeria ao sul de Hagia Sofia, havia um ícone da Trindade suspenso sobre uma mesa feita do bosque de Mamre, onde três anjos apareceram para Abraão como uma visualização da Trindade. Não há dúvida que esse ícone era o arquétipo dos ícones bizantinos que repetem o mesmo tema e, por isso, indiretamente, do mundialmente famoso ícone de Andrey Rublyov.[32] Podemos entender agora por que a mesa recebe tanto destaque nesse ícone quando sabemos que ele era guardado como uma relíquia em Constantinopla. Dessa forma, a imagem também funcionava como um comentário visual sobre a relíquia. Era a manifestação da Verdadeira Fé, que se diferenciava do islamismo (que também era reconhecido no Antigo Testamento) precisamente por sua identificação com a Trindade.[33]

É impossível identificar a maioria das imagens que os peregrinos relatam terem visto. Porém, seus relatos transmitem uma mensagem clara. Hagia Sofia fornecia um panorama real da história do Império e seus instrumentos de graça. O Império claramente havia se tornado o herdeiro da Terra Santa quando o poder absoluto de Deus sobre a Terra passou para o Império Romano. Hagia Sofia aparecia também como o centro espiritual do Império, cuja fisionomia sagrada refletia-se em seus objetos sagrados. Não eram feitas distinções significativas entre imagem e relíquia, pois as imagens de culto eram relíquias por natureza, mesmo se não fossem partes de corpos. Finalmente, os ícones aqui forneciam uma prova real de todas as famosas lendas nas quais eles tinham um papel tão espetacular.

d. San Marco em Veneza e seus Ícones

Após a conquista pelos turcos, Hagia Sofia perdeu toda a sua coleção de imagens e relíquias. Hoje, entretanto, S. Marco, em Veneza, continua a nos dar uma idéia sobre a aparência dessa igreja de peregrinação oriental[34] que, em suas principais funções, baseava-se diretamente em modelos bizantinos. Como santuário dos restos mortais do apóstolo Marcos, esta igreja dos doges emulava a dos Apóstolos, em Bizâncio e, aparentemente, também reproduzia sua arquitetura. Desde uma data remota os venezianos haviam encomendado vasos litúrgicos e mobília do Império Bizantino para sua igreja de S. Marco. O mais famoso desses objetos é o *Pala d'Oro*, que fica sobre a sepultura do santo e foi adquirido de Constantinopla no início do séc. XII.[35] Após 1204, os venezianos importaram uma grande quantidade de ícones e outros espólios de Constantinopla, cidade que ajudaram

a conquistar. Somente o ícone *Hodegetria* da Virgem escapou. Na cidade imperial, ele era disputado pelo patriarca veneziano e pelo governante de Veneza (cap. 4e). No entanto, os
1 venezianos conseguiram apoderar-se do ícone de Maria de *Nicopeia*, como eles o chamavam, tomando-o da biga do general do exército grego.

A fachada de S. Marco atualmente é um palco monumental para as colunas, relevos, ícones e os famosos cavalos de bronze adquiridos naquela época. No séc. XIII, a magnificência do grupo de cavalos expressava as novas reivindicações imperiais da cidade das águas sobre o Império Bizantino.[36] Os ícones em mármore de Gabriel e da Virgem Orante refletem a fundação de Veneza, que ocorreu na festa da Anunciação.[37] O par de ícones de dois santos patronos militares, Demétrio e Jorge, consiste de um original importado e uma cópia veneziana.[38] Esses "ícones de invocação"[39] exerciam suas funções até na parte externa
114 da igreja, como fica claro tendo em vista o mosaico da Virgem Orante na fachada ao sul, em frente ao qual lamparinas ficam acesas até os dias de hoje. À Virgem eram dirigidos as súplicas das pessoas que seriam executadas na Piazzetta.[40]

115 O ícone de Demétrio, um relevo em pedra, de Constantinopla, do séc. XI,[41] mostra o santo padroeiro de Tessalônica como um monarca em seu trono e como um general em uma armadura. Ele está prestes a empunhar sua espada em apoio ao imperador. Esse gesto, que não é adequado à postura de entronizado, mostra o ícone como uma síntese de tipos diferentes, expressando não apenas o poder do santo de conseguir vitórias, mas também seu papel divino na corte terrestre do imperador. Por essa razão, o santo usa um diadema parecido com o do príncipe imperial. Todas essas características também estão presentes
116 em um antigo ícone russo do séc. XII que, por sua vez, repete o original pintado de Constantinopla, clara e diretamente influenciado pela corte.[42] A tentativa do imperador de garantir os restos mortais de Demétrio para o mosteiro do Pantocrator, em Constantinopla, mostra o quanto a corte estava associada a esse "aliado" celeste. Quando a tentativa não deu certo, em 1149, eles se contentaram com "relíquias de toque" e uma parte da tampa da sepultura, que produziria óleo. Junto com eles, havia uma imagem que os visitantes tinham de beijar e venerar no aniversário da "translação" das relíquias de Constantinopla para Veneza. Uma oração suplicava pela proteção do mosteiro "no qual o senhor resolveu deixar acolher sua santa imagem". Apesar de não ser o original, o pregador afirmava que "se o senhor, Demétrio, é um ainda que dividido por muitos, seu milagroso poder [*charis*], entretanto, não diminui".[43] Logo depois, os príncipes russos em Vladimir adotaram esse culto. Quando os doges venezianos colocaram o ícone do santo em relevo na fachada de S. Marcos, eles também passaram a fazer parte dessa tradição de culto, cujos pré-requisitos já existiam em Veneza há muito tempo.

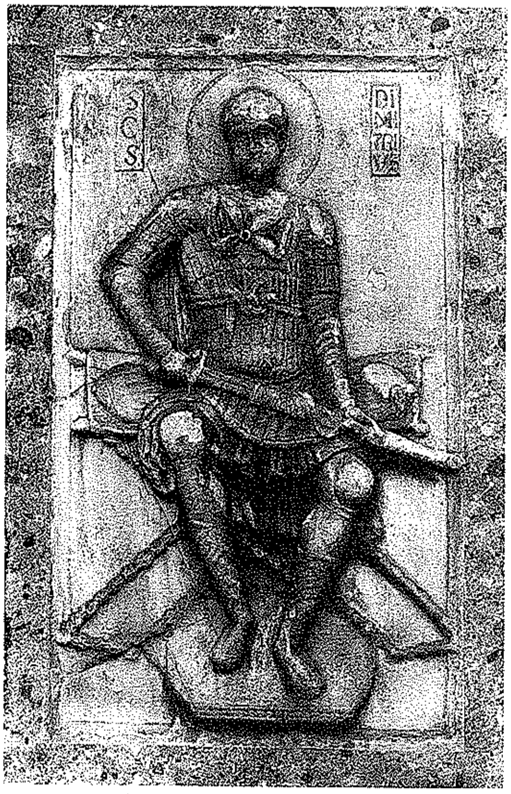
Em Veneza, as relíquias eram, inicialmente, mais populares do que os ícones, mas as lendas de culto logo conferiram às imagens a mesma aura devido a sua origem divina ou seus poderes milagrosos, os quais as pessoas esperavam presenciar. Após 1204, com a transferência dos objetos e práticas de culto de Constantinopla, apesar dos aspectos dúbios envolvidos no saque de uma cidade cristã, os venezianos buscavam perpetuar uma tradição que tinha origens apostólicas. Não havia maior prova dos poderes de um objeto religioso do que ter vindo de Constantinopla, uma fonte que era prontamente reconhecida, mesmo nos casos em que era evidente não ser verdadeira. Assim sendo, as réplicas e falsificações venezianas podem ser entendidas como um esforço de satisfazer os mais exigentes critérios de qualidade. Em todos os aspectos possíveis, S. Marco foi feita para assemelhar-se à igreja dos peregrinos bizantinos.

Por isso, quando houve um incêndio nos tesouros da igreja, em 1231, apenas duas décadas depois de serem reunidos, foi uma catástrofe. As relíquias mais importantes, entretanto, foram resgatadas, o que fez com que as pessoas começassem a comentar sobre o "milagre" que as havia poupado do incêndio. Em 1265, o doge Raniero Zeno mandou seus enviados ao papa com uma carta solicitando o reconhecimento do milagre. Um relevo contemporâneo em pedra mostra as relíquias mais importantes – inclusive dois fragmentos da cruz e uma âmbula contendo sangue de Cristo – como se estivessem listados em um documento ou em um protocolo jurídico.[44] A âmbula em S. Marco foi associada ao sangue que saiu de uma imagem do Cristo crucificado em Beirute, ou antiga Beritus.[45]

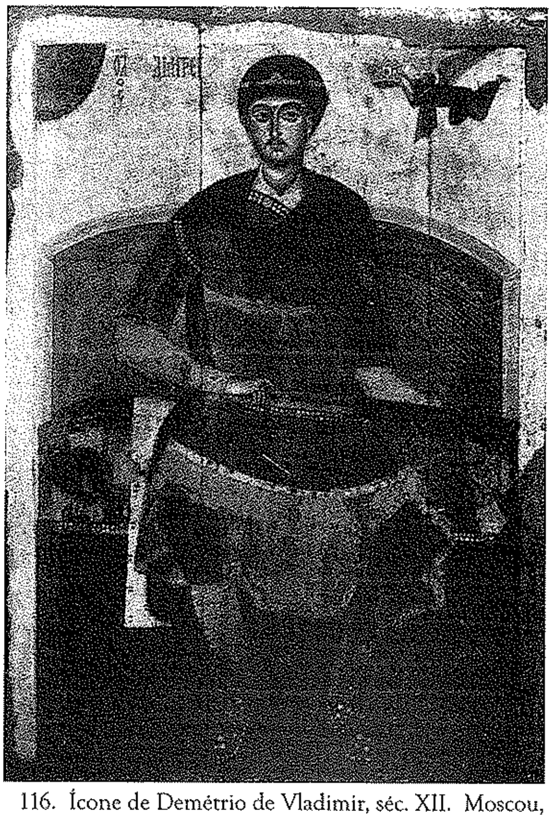
Aquele incidente também havia sido um milagre, cuja prova foi fornecida quando ele se repetiu em Veneza. Uma cruz pintada em painel, que havia ocupado um lugar em frente a S. Marco, na piazza, "perto do primeiro estandarte na direção de Orivolo", foi perfurada com 117
facas em 1290, e as marcas ainda eram visíveis. Consequentemente, segundo as crônicas, ela foi transferida para dentro de S. Marco e colocada abaixo do cibório piramidal, chamado *capitello*, permanecendo em seu próprio altar desde então.[46] A "imagem de culto abençoada", como Kretzenbacher denomina esse gênero,[47] reagiu ao ataque com um milagroso fluxo de sangue que saía de suas feridas, como se fosse uma pessoa de verdade. O sangue foi preservado no altar associado ao ícone, como mencionado na crônica de Barbaro. Nesse sentido, o crucifixo milagroso ilustrou e confirmou a antiga lenda relacionada à âmbula de sangue possuída pela igreja. O cibório é um tipo de oratório ou estrutura central de uma igreja para abrigar a cruz pintada, como o baldaquino do antigo ícone de Demétrio (cap. 5c). Por essa razão, ele também traz a imagem da Anunciação, relembrando o aniversário da fundação do Estado veneziano.

Agora, Veneza possuía uma imagem de culto que sangrava como aquela que havia sido venerada em Hagia Sofia no Império Bizantino. A crônica de Magno logo afirmaria que ela fazia parte do espólio de 1204. Na verdade, o tipo de cruz em painel deixa claro que se trata de um trabalho italiano. Uma inscrição em latim menciona a *Vic[tor] mor[tis]*, "vencedor da morte". As cópias em Zadar, com o busto do arcanjo Miguel na parte superior da cruz, provam ser um tipo veneziano.[48] Mesmo assim, afirmava-se ser originária de Constantinopla. A função que a imagem deveria realizar necessitava dessas lendas.

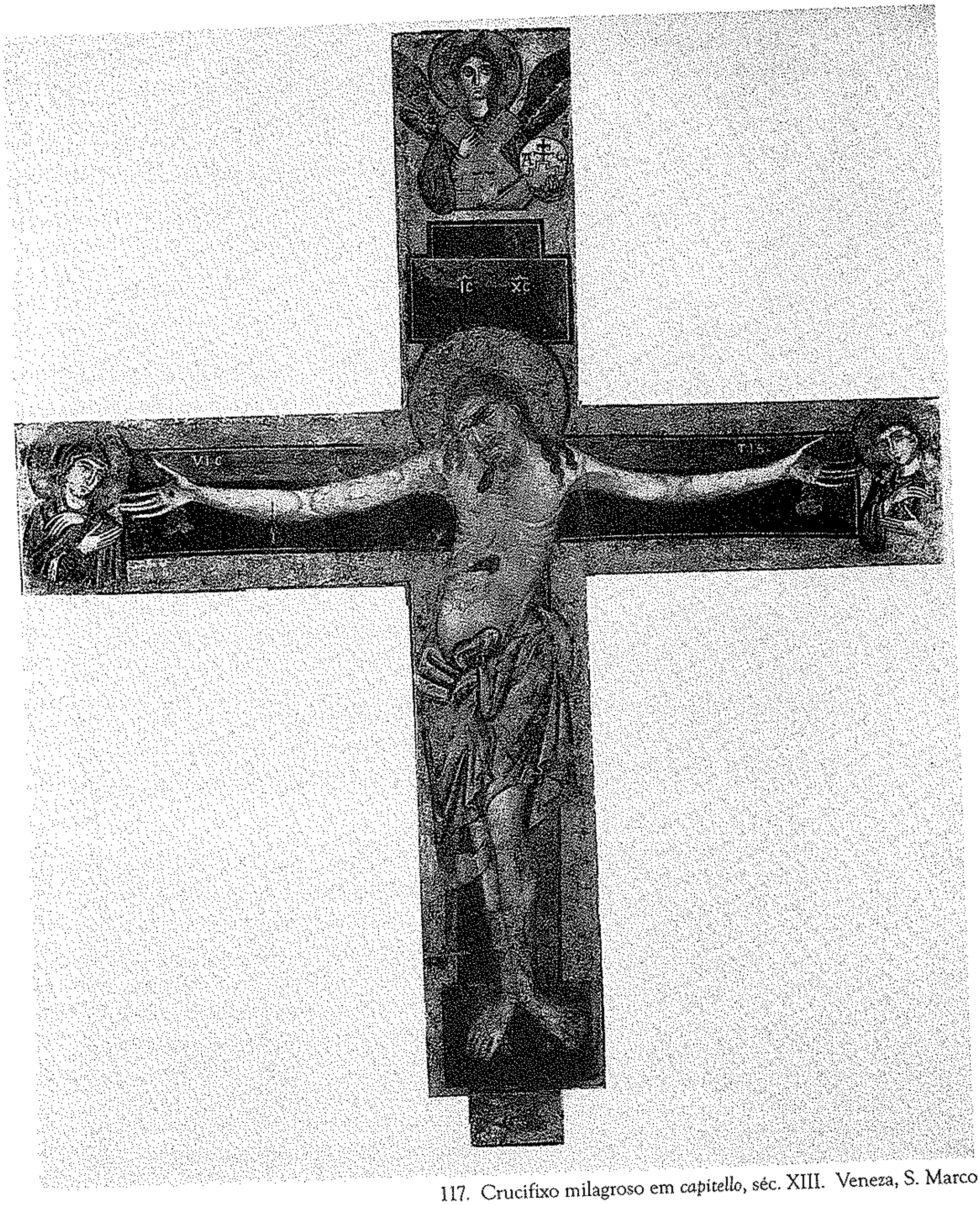
114. Ícone em mosaico na fachada sul, séc. XIII. Veneza, S. Marco



115. Ícone de Demétrio na fachada principal, séc. XI. Veneza, S. Marco



116. Ícone de Demétrio de Vladimir, séc. XII. Moscou, Galeria Tretjakov

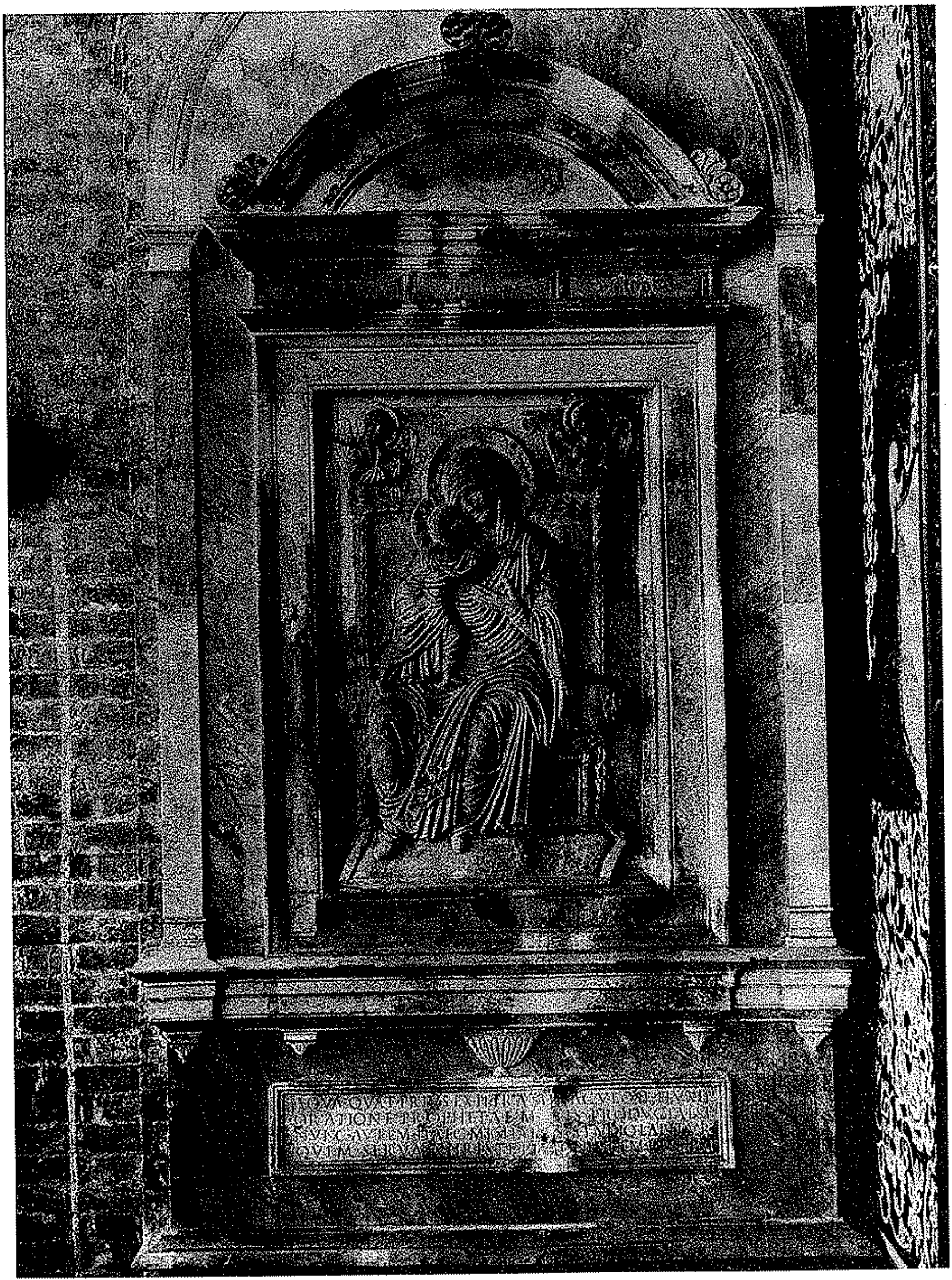


117. Crucifixo milagroso em *capitello*, séc. XIII. Veneza, S. Marco

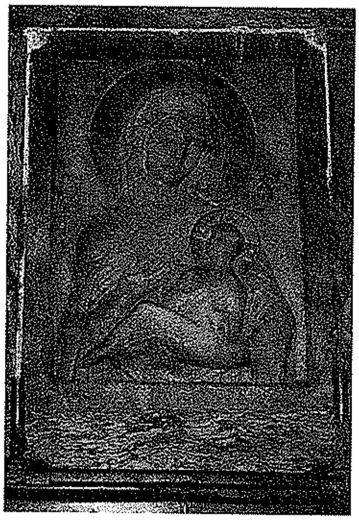
Afirmar uma proveniência bizantina não era a única maneira de construir uma tradição que, de outra forma, se perderia. Um ícone em mármore do tipo deidade (*deēsis*) que, na verdade, veio do Império Bizantino e trazia inscrições em grego, foi identificado como sendo de Aquileia.[49] Novamente, a razão é óbvia: a igreja veneziana via-se como a herdeira da sede apostólica de Aquileia. A lenda dizia que o relevo, na verdade produzido em Constantinopla no séc. X e revisado em Veneza no séc. XIII, era o trabalho de um santo-artista do início do período cristão. O imperador Décio, segundo a lenda, havia encomendado figuras de Zeus, Juno e Mercúrio. Quando o escultor, em vez disso, entregou ícones em pedra de Cristo, da Virgem Maria e de João, foi torturado pelo imperador.

Ícone e relíquia estão associados, de outra forma, em um ícone em pedra da "invencível" (*anikētos*) Virgem,[50] encomendado por um grego chamado Miguel e sua esposa Irene. 118 A inscrição original deu origem à lenda veneziana de que a imagem havia sido esculpida na pedra que Moisés golpeara para procurar água e matar a sede dos israelitas: "A água que milagrosamente saiu da pedra no passado foi evocada pela oração do profeta Moisés. Agora ela está conosco para o zelo de Miguel. Que o Senhor, Ó Cristo, proteja a ele e a sua esposa Irene". Evidentemente, Miguel havia cavado um poço e celebrado a si mesmo como o novo Moisés no ícone que trazia a inscrição. Os venezianos adotaram uma interpretação diferente. Quatro furos na parte inferior, onde originalmente havia uma cruz de metal afixada, serviam agora como prova de que o ícone havia sido retirado da pedra da qual Moisés havia retirado água. No séc. XV, o ícone da Virgem, no qual o Antigo e Novo Testamentos, pedra e imagem, formavam uma unidade visível, foi colocado "em cima do portal" da igreja. Após 1503, foi integrado aos painéis em mármore da capela erguidos pelos procuradores do legado do cardeal Battista Zen. Naquela época, a inscrição grega foi repetida em uma tradução humanística latina. O nome "Miguel" agora era identificado com o nome do imperador Miguel VIII Paleólogo (1259-82). Um relevo de Miguel, colocado no lado oposto de onde estava o ícone, tinha o objetivo de ser uma prova circunstancial da proveniência constantinopolitana. Em seu novo contexto, o ícone parece uma das antigas imagens colocadas no centro de um retábulo pós-Renascimento. Seu título, o Invencível, era especialmente adequado para a igreja do Senado, onde também estava o ícone importado Portador da Vitória (*Nicopeia*).

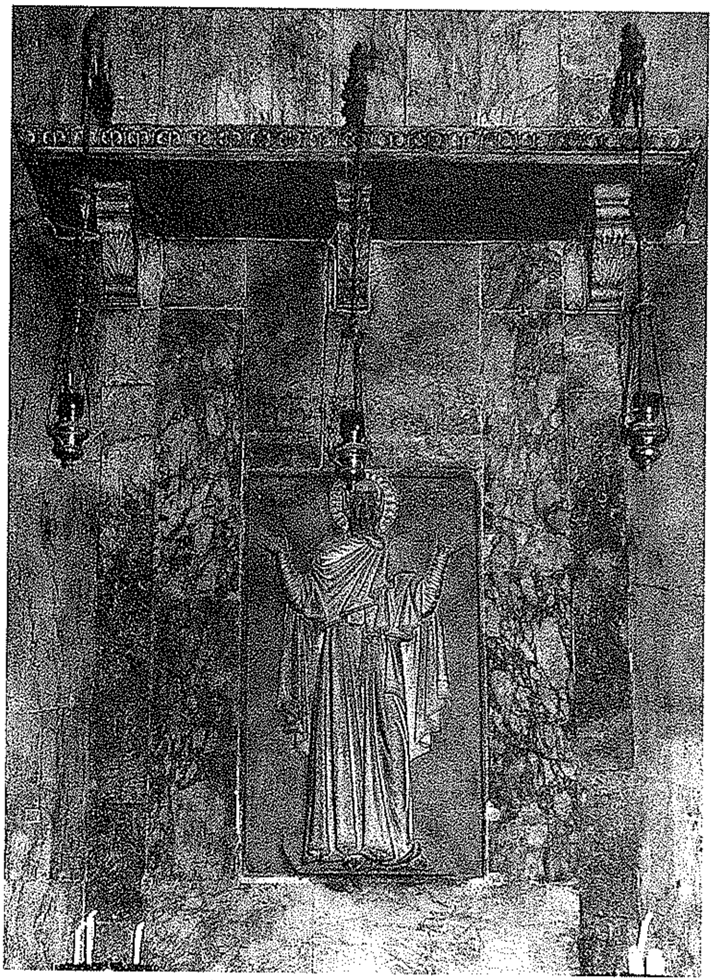
Nem todos os ícones em S. Marco podem ser tão claramente inseridos no contexto onde foram venerados no passado, mas muitos ainda trazem traços visíveis de um culto centenário. No transepto direito, uma *Hodegetria* em meio-corpo, um original grego com 119 uma expressão alegre, foi colocada no nível dos olhos com um soclo protuberante para a colocação de lâmpadas e flores. Ela está desgastada de tanto que as pessoas tocaram nela e é acertadamente denominada "Madona do Beijo" (*Madonna del Baccio*).[51] No outro transepto, há uma Madona que agora leva o nome da arma (*schioppo*) afixada a seu lado como um ex-voto. Essa cópia gótica dos ícones bizantinos em mármore foi encomenda de uma



118. Ícone mariano de *Aniketos* em moldura renascentista, séc. XIII. Veneza, S. Marco



119. Madonna del Baccio, séc. XII.
Veneza, S. Marco



120. Madonna delle Grazie, séc. XI. Veneza, S. Marco

confraria que, sob seu último nome de *Mascoli*, construiu a capela adjunta no séc. XV, mas remonta a 1221.[52]

Entre os ícones em pedra dentro da igreja, a Virgem em oração, personificando a idéia da Nossa Senhora da Misericórdia, ocupa um lugar proeminente. A Mãe orante, com o manto caindo sobre seus braços estendidos, está diretamente associada ao arquétipo na igreja de Blachernae, em Constantinopla, lar da relíquia do manto (cap. 17b), e assim tem-se a transferência do significado do arquétipo para o da réplica. Fragmentos da relíquia também chegaram a S. Marco após 1204.[53] Peregrinos vindos do Ocidente relataram milagres na igreja bizantina de Blachernae, próximo ao local onde os imperadores latinos de Constantinopla residiram depois desta data. Porém, a fama do ícone era ainda mais antiga. Em Ravena, cidade próxima a Veneza, um ícone em pedra da Virgem de Blachernae de Constantinopla (venerada ainda hoje na igreja de Sta. Maria, no Porto), realizou um milagre que deu origem a um culto público. Uma confraria chamada Filhos de Maria (*Filii di Maria*) imediatamente assumiu o culto. Em 1112, a imagem em pedra foi reproduzida como parte do novo mosaico da abside na catedral de Ravena com inscrições nas quais a Santa Mãe roga pela ajuda de seu Filho divino àqueles sob sua proteção.[54]

Essa digressão fornece uma idéia da importância dos ícones de Blachernae no interior de S. Marco. Seu grande número sugere que eles serviam a várias autoridades e grupos. Dentre os quatro exemplos no transepto e na ala oeste da igreja, a chamada Madona das Graças (*Madonna delle Grazie*), próxima ao portal oeste ao norte, merece destaque especial. 120
É uma peça importada de Bizâncio; foi colocada na parede e totalmente coberta com uma camada dourada. Um baldaquim colocado em mísulas dá suporte às lâmpadas suspensas em frente à peça.[55]

As várias imagens resistiram ao estereótipo do aspecto de série, pois cada uma tinha sua própria história e sua própria área de competência. Nesse papel individual, não poderiam ser trocadas por outras, mesmo que fossem parecidas. A transferência dos objetos sagrados do Leste para Veneza fez de S. Marco uma igreja de peregrinação do tipo bizantino. As imagens e relíquias milagrosas que lá estavam conferiam autoridade ao Estado e proteção a seus representantes.

O ícone, sem dúvida, evoluiu de uma maneira nova e ocidental assim que foi colocado no altar. Visto que o Império Bizantino, por motivos litúrgicos, não utilizava retábulos (cap. 17a),os painéis importados do Oriente não eram apropriados para a colocação na mesa do altar, tanto por seu pequeno tamanho como pela ausência de soclos. Isso resultou em adaptações *ad hoc* que podem ser reconhecidas em dois exemplos venezianos de cerca de 1300. Um painel pintado da Madona tem uma forma monumental, adequada para a colocação no altar.[56] Entretanto, um entablamento da mísula pintada na parte inferior, pouco comum para 121
um ícone, revela que a imagem costumava ficar pendurada e funciona como uma transição entre a imagem e a superfície do altar. Em sua ênfase no ato de amamentar seu Filho, a

Madona segue o gosto ocidental. Porém, a moldura, composta de santos em corpo inteiro, corresponde às convenções da pintura de ícones.

122 Um relevo de São Pedro, que está até hoje em seu altar original na capela-mor do lado esquerdo, revela outra transformação do que antes costumava ser um ícone em mármore em sua nova função como obra de altar.[57] O painel foi aumentado na parte inferior para abrir espaço para duas figuras de oficiais que representam a administração da igreja com pose de doadores. A parte superior é formada por um frontão triangular, como era usual na época em painéis toscanos da Virgem e São Francisco, e carrega um medalhão de anjo, como a cruz milagrosa em S. Marco. Assim sendo, ele une as características de protótipos heterogêneos em uma nova forma que faz sentido devido a sua nova colocação no altar.

Este estudo dos ícones da igreja de peregrinação veneziana ainda não mencionou os
painéis móveis – ícones pintados e caros artefatos de metal, dos quais poucos restaram.
1 Eles incluem ícones de anjos em esmalte assim como a famosa Madona de São Lucas, a
Nicopeia, cuja importância artística e histórica justifica uma análise detalhada.[58] As
fontes mostram que ela era considerada uma santa padroeira no Estado de Veneza. Realmente,
a maioria das fontes é do período da Contra-Reforma, momento em que o culto
dos ícones adentrou uma nova fase. Naquela época, em 1618, a imagem foi levada para
o altar no transepto esquerdo; no mesmo ano, Giovanni Tiepolo publicou o primeiro
relato da história do ícone.[59]

A *Nicopeia* (denominada *Nikopoios* pelos bizantinos), de 48 cm por 36 cm, é um dos principais trabalhos da pintura constantinopolitana do fim do séc. XI. Dentro do oval perfeito da face, as formas internas são capturadas com elegante precisão. As sobrancelhas parecem ressoar com as linhas do nariz e testa, enfatizando o olhar intenso, um olhar que nitidamente diferencia o trabalho das outras imagens de Maria da época.[60] O efeito da figura resulta, acima de tudo, dos ângulos divergentes de sua cabeça e olhar. A sutil delineação dos lábios e bochechas reforça esse efeito. O revestimento de metal, com seus esmaltes e pedras preciosas, culmina na magnífica auréola, onde gemas se alternam com campos de esmalte mostrando ornamentos e *palmettes*, como aparece em um ícone de Cristo em Jerusalém.[61]

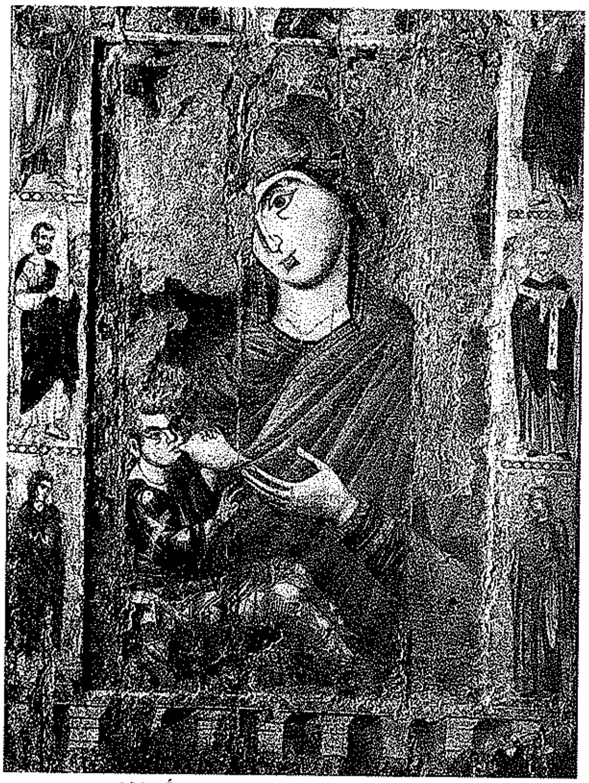
O ícone que restou provavelmente é o mesmo que era considerado o "original" do "Portador da Vitória", ou *Nikopoios*, no séc. XII. A Mãe apresenta seu Filho em frente a seu corpo, como se quisesse evitar os ataques de um inimigo e, ao mesmo tempo, convidar os fiéis a venerá-lo. Em uma variação antiga, não era o Menino Jesus que ela segurava à sua frente, mas sim um retrato em um escudo (cap. 6d). Os olhos brilhantes, que nada têm da familiaridade e melancolia dos outros ícones de Maria do período, são bastante adequados ao papel desempenhado por Maria aqui. Ela era o general invencível ao lado do imperador. No séc. XII, na verdade, o ícone da Virgem era carregado em triunfo pela cidade, e não o imperador (texto 18).

A "Virgem vitoriosa" realmente foi para a guerra. Por isso, os expedicionários das cruzadas fizeram questão de apreender esse ícone *(ansconne)* em 1203, "juntamente com a *capel imperial* e a biga do general, onde os gregos o haviam abandonado". Essas palavras foram retiradas do relato de uma testemunha, que diz ainda que o ícone era feito "totalmente de ouro e jóias, mais rico e mais belo do que tudo o que havia sido visto até então".[62] Os venezianos sabiam desse papel e denominaram a imagem que havia trazido a vitória para eles de *Nicopeia*. O novo paládio também foi carregado em procissões públicas (*andate*) dos representantes do Estado e sociedade.[63] Eles não tinham conseguido apoderar-se da *Hodegetria*, pois a população de Constantinopla resistira firmemente à sua captura (cap. 4e).

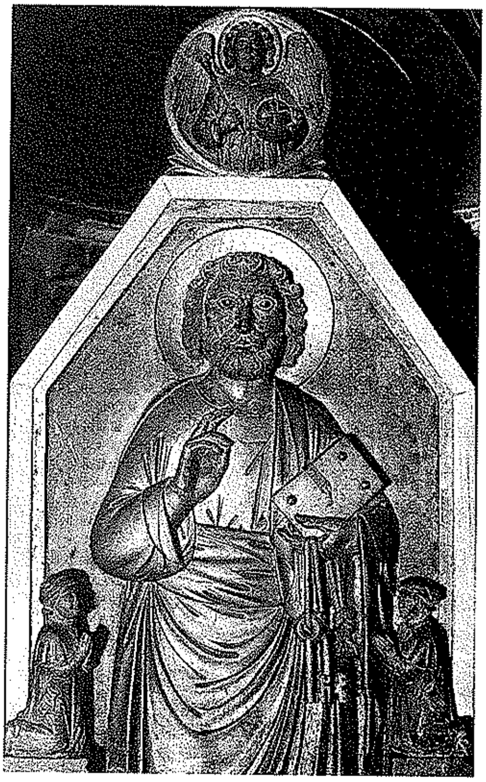
Uma vez que não há fontes sobre a *Nicopeia* em Veneza até o séc. XVI, devemos voltar nossa atenção para a colônia veneziana em Creta, onde o ícone é mencionado desde o séc. XIV. Aqui, o Estado veneziano era representado por um ícone atribuído a São Lucas: a Madona, bastante sobrepintada, na catedral de Tito, em Heraklion, que foi resgatada de Creta e trazida para Veneza, em 1669. Desde então está na igreja votiva de Sta. Maria della Salute.[64] Apesar de diferente em tipo, ela lembra a *Nicopeia* em sua função, permitindo que façamos inferências sobre Veneza, onde o Senado realizava um culto de ícone parecido.

Em 1379, os registros desta casa fazem referência a um conflito entre o clero latino e o grego sobre o privilégio de carregar o ícone cretense feito por São Lucas na procissão em Heraklion. A população grega fez um juramento de aliança eterna ao ícone. Como sinal de submissão a Veneza, ele foi entregue ao clero latino. O Senado veneziano ordenou que o ícone fosse levado todas as terças-feiras da catedral para a cretense Piazza S. Marco, como mostra uma gravura em metal feita por Clonza.[65] Lá, recebia a homenagem oficial (*laude*) em nome 123 da autoridade do Estado. Esse ritual estatal permite-nos chegar a conclusões sobre as práticas na metrópole veneziana, onde o interesse do público estava voltado para o ícone pintado por São Lucas, que estava em S. Marco. Uma gravura em metal feita por Marco Boschini, datada de 1644, mostra sua passagem anual, por meio de um comboio de navios, para S. Maria 124 della Salutte,[66] onde o ícone cretense feito por São Lucas seria abrigado após 1669. Daí em diante, os dois ícones pintados pelo santo fariam visitas anuais um ao outro.

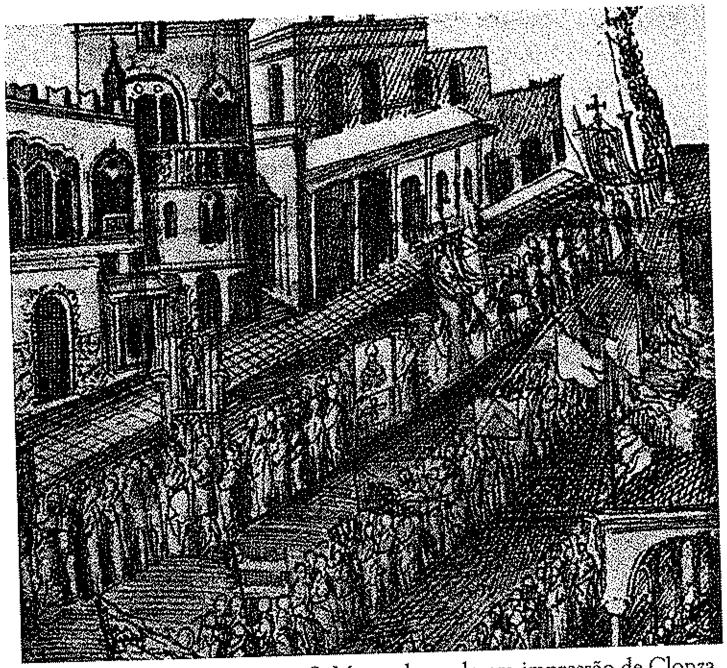
Peregrinos e confrarias exerceram, em Veneza, o mesmo papel que haviam previamente exercido no Império Bizantino, origem dos objetos sagrados venerados em Veneza. O papel dos imperadores foi assumido em Veneza pelos doges e seus representantes no Senado, embora somente na estrutura constitucional, que permitia a passagem das procissões cerimoniais pela cidade e o culto oficial de relíquias e ícones. Como no caso da imagem da Virgem como general divino, o que conhecemos sobre as práticas venezianas deve também, em grande parte, refletir o que antes acontecia em Constantinopla. Em contrapartida, podemos interpretar as fontes venezianas à luz do que sabemos sobre as práticas bizantinas. S. Marco fornece-nos uma idéia clara de como eram as igrejas de peregrinação no Império Bizantino. Esse culto dos ícones, que servia peregrinos, imperadores e confrarias fora do campo da liturgia propriamente dita, era uma parte importante do dia-a-dia no Império Bizantino.



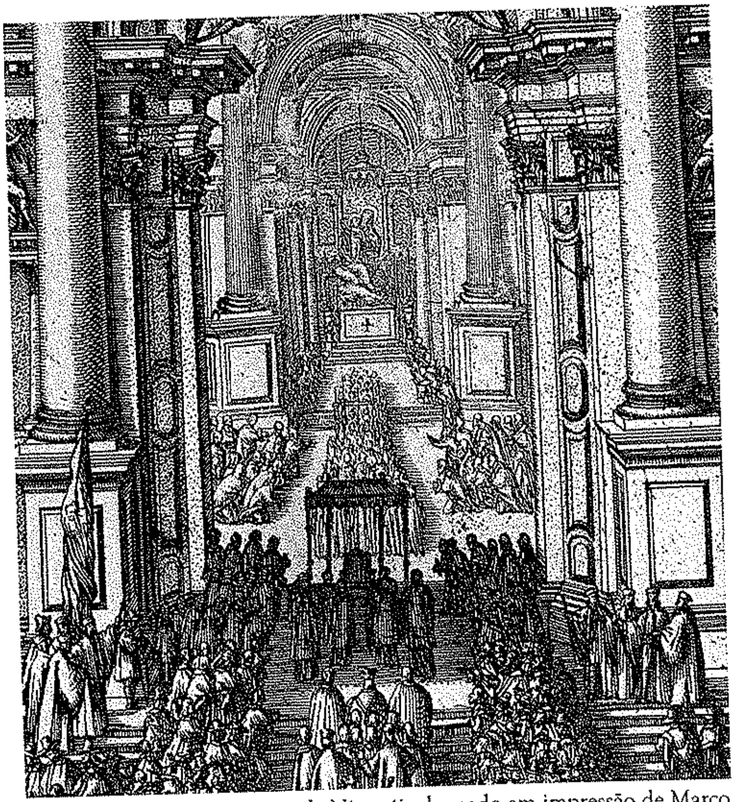
121. Ícone mariano, séc. XIII. Veneza, S. Marco



122. Altar de S. Pedro, após 1300. Veneza, S. Marco



123. Culto icônico na Piazza S. Marco, baseado em impressão de Clonza. Chaniá (Creta)



124. *Andata* do ícone de Nicopéia, baseado em impressão de Marco Boschini, 1644. Veneza

Notas

1. Cf. Majeska (1984), esp. 200ff., e idem, em *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973): 69ff.. Sobre os cultos nas igrejas de Constantinopla, cf. Ebersolt (1951), passim; Janin (1953), passim; S. G. Mercati, "Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il códice Ottobon. lat. 169 prima della conquista latina", *Atti Pontifícia Accademia Romana di Archeologia Rendiconti* 12 (1937): 133ff.; e texto 27. Sobre as peregrinações na Antiguidade tardia, cf. Kötting (1959), e na Idade Média, Turner e Turner (1978).

2. Reiske (1829-30) (com tradução em latim) e (em parte) Albert Vogt, ed., *Constantin VII Porphyrogenète: Le livre des cérémonies*, 2 vols. (Paris, 1940), vol. 2 (com tradução em francês).

3. J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine* (Roma, 1971), 34ff.

4. Michael Psellus, *Chronographia* 6.1. Além da edição no corpus Bonn, cf. o autor bizantino e E. Renauld, *M. Psellos Chronographie* (traduções em grego e francês) (Paris, 1926; 2ª ed., 1967), 1:149, e a tradução em inglês em E. R. A. Sewter, ed., *Fourteen Byzantine Rulers: The Chronographia of Michael Psellos* (Penguin Books, 1966), 188-89.

5. Psellus (ver n. 4 acima), 3.10-11. Cf. Sewter (ver n. 4 acima), 69-70, e Renauld (ver n. 4 acima), 39. Era o ícone que os imperadores levavam para as batalhas como general e protetora de todo o exército. Cf. texto 18 no Apêndice.

6. Crônica de João Scylitzes; cf. as ilustrações (com a imagem de *Eleousa*) no Códice de Madri, fol. 172v, A. Bozkov, ed., *Miniatjuri at Madridskija Rekopis na Joan Skilica* (Sofia, 1972), fig. 67, e Cutler e Nesbitt (1986), 253. Cf. G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du* X^{me} *siècle* (Paris, 1896), 1:87 ff..

7. Ana Comnena, *Alexias* (um livro sobre o imperador Alexius) 13.1 (*PG* 131, 936). Uma tradução em inglês é E. R. A. Sewter, ed., *The Alexiad of Anna Comnena* (Penguin Books, 1969), 395. Cf. B. Leib, ed., *Anne Comnène, Alexiade* (Paris, 1945), 3:87.

8. V. Grumel, "Sur l'Episkepsis des Blachernes", *Échos d'Orient* 29 (1930): 334ff., e idem, "Le miracle habituel de Notre Dame des Blachernes à Constantinople", ibid. 30 (1931): 129ff. Sobre o ícone e a igreja, cf. J. B. Papadopoulos, *Les palais et les églises de Blachernes* (Salônica, 1928); Ebersolt (1951), 44ff.; Janin (1953), 208ff.; Belting-Ihm (1976), 49ff., com uma análise detalhada sobre os cultos e imagens. Cf. também os textos 14 e 15.

9. Ver n. 7 acima.

10. Rice (1959), fig. 142; Lange (1964), figs. na p. 43. Cf. R. Demangel e E. Momboury, *Le quartier des Manganes* (Paris, 1939), 155ff. e ilus. 14; A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen Age*, vol. 2 (Paris, 1976), 35, nº 1. O relevo mede 200 x 99cm.

11. Livro de Cerimônias, cap. 12 (Reiske 1829-30, 551ff). Sobre a imagem da Virgem na fonte, cf. R. Demangel, em *Bulletin de correspondence héllenique* 62 (1938): 433ff. Cf. texto 14.

12. Cf. Belting-Ihm (1976), 54-55 e 58-59.

13. Cf. a descrição de Nicolau Mesarites 38.2 (Downey, 1957, 890 e 914).

14. Istambul, Museu de Arqueologia, inv. nº 1964.

15. Grabar (ver n. 10 acima), vol. 1 (Paris, 1963), 100ff. (Fenari Isa Camii) e ilus. 61.2; T. Macridy et al., "The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul", *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964): 250ff. e fig. 79; Rice (1959), fig. 149.

16. Cf. em geral Grabar (1975), passim.

17. G. N. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekanie iskusstvo* (A arte do ourives na Geórgia) (Tiflis, 1957). Cf. G. Alibegašvili e A. Volskaja, em Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 85ff.

18. S. J. Amiranašvili, *Les émaux de Géorgie* (Paris, 1962), ilus. 51; idem, *Chacul'skij triptich* (O tríptico de Kachuli) (Tiflis, 1972), passim; Alibegašvili e Volskaja (ver n. 17 acima), 111.

19. H. R. Hahnloser, *Il tesoro di San Marco* (Florença, 1971), vol. 2, nos 16-17; Wessel 1963a, nos 28 e 30; M. E. Frazer, in *Der Schatz von S. Marco in Venedig* (catálogo; Colônia, 1984), 149ff., nº 12 e 179ff., nº 18. Os painéis medem 46 x 35 ou 44 x 36 cm. Após sua chegada, eles foram imitados nos mosaicos nos corredores laterais (Demus, 1984, 2:45ff. e figs. 60ff.).

20. Dobschütz (1899), 233ff.** e edição do texto do sermão da festividade (Fonte C); idem, em *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903): 193ff. Sobre o tipo da Virgem que intercede, o principal ícone da igreja (não necessariamente idêntico à Virgem Romana), cf. por exemplo Hamann-MacLean (1976), 110ff.; C. Bertelli (1961a), 82ff.; Andaloro (1970), 85ff. e esp. 118ff. (com a descoberta de uma homilia de Germano).

21. Cf. o *typicon* em um manuscrito de 1027 em Paris, Coislin 213, fols. 198-209 (R. Devreesse, *Le Fonds Coislin* [Paris, 1945], 194): Dmitrievskii (1901), 2:1050-51.

22. Grabar (1957, fig. 1). Ver cap. 4, n. 7.

23. Ver cap. 9, n. 21. Sobre o texto (com tradução em inglês), cf. Cormack (1985), 200ff., e texto 20.

24. D. Winfield, "Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia", *Byzantinoslavica* 19.2 (1958): 251ff. e 257ff. (com uma citação da biografia de Nemanja escrita por seu filho Sava); G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines* (Paris, 1969), 142ff. e figs. 109-10.

25. Por exemplo, o peregrino Antonio de Novgorod por volta de 1000. Sobre os peregrinos russos, ver n. 1 acima; sobre *Hodegetria*, ver cap. 4, n. 7.

26. Texto em C. A. Garufi, "I capitoli della confraternità di S. Maria di Naupactos", *Bulletino dell'Istituto storico Italiano* 31 (1910): 73ff., com ilustração da miniatura. Cf. J. Nesbitt e J. Wiitta, "A Confraternity of the Comnenian Era", *Byzantinische Zeitschrift* 86 (1975): 360ff.; Belting (1981a), 34.

27. Ver referências na n. 1 acima.

28. Faz parte de um relato sobre a revolução do palácio de João Comneno; cf. A. Heisenberg, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos* (Würzburg, 1906), 28ff.; F. Grabler, *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel*, Byzantinische Geschichtsschreiber 9 (Graz, 1958), 285ff. (cf. texto 19 para a tradução em inglês). Cf. o relato latino do séc. XII em Mercati (ver n. 1 acima), 140, e a versão completa (texto 26).

29. Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, ed. P. Lauer (Paris, 1924), 82. Cf. Belting (1982c), 35ff. com n. 20.

30. Belting (1982c), 36-37 com n. 17.

31. Majeska (1984), 200ff.; cf. Janin (1953), 481ff., o catálogo latino das relíquias (texto 20) e a lenda sobre o crime do judeu contra a imagem em Mercati (ver n. 1 acima), 143-44. Cf. também as referências gerais na n. 1 acima.

32. Cf. referências sobre Rublev. Ícones do período final do Império Bizantino sobre esse tema estão no Museu Benaki, Atenas, e Hermitage, Leningrado.

33. Cf. Belting (1970), 84ff. com fig. 51, que se refere ao tratado teológico do imperador Cantacuzeno (que utiliza um frontispício similar na polêmica contra o Islã).

34. F. Ongania, *La Basilica di S. Marco* (Veneza, 1888), com fontes e documentos; Demus (1960), passim.

35. H. R. Hahnloser, *Il tesoro di S. Marco*; vol. 1: *La Pala d'Oro* (Florença, 1971); S. Bettini, em Colônia 1984 (ver n. 19 acima), 33ff.

36. Demus (1960), 120ff.; Lange (1964), passim; O. Demus, "Die Reliefikonen der Westfassade von S. Marco", *Jahrbuch der österreichischen-byzantinischen Gesellschaft* 3 (1954): 87ff.; W. Wolters, ed., *Die Skulpturen von S. Marco in Venedig* (Munique, 1979).

37. Wolters (ver n. 36 acima), nos 70, 73 (164.5 e 177 cm de altura).

38. Ibid., nos 71-72 (ambos com 166 cm de altura). Sobre a datação do relevo de Demétrio (Constantinopla, ca. 1070) com paralelos estilísticos, cf. H. Belting em *Pantheon* 30.4 (1972): 263ff.

39. Grabar (ver n. 10 acima), 117.

40. Ongania (ver n. 34 acima), vol. 4 de ilustrações, ilus. 243. Cf. Belting-Ihm (1976), 64, com citação de G. Meschinello, *La chiesa ducale di S. Marco* (Veneza, 1753), 1:28.

41. Ver n. 38 acima.

42. Felicetti-Libenfels (1972), 19 e fig. 4; Antonova e Mneva (1963), vol. 1, nº 10 e ilus. 15 (156 x 108 cm).

43. A. Papadopoulos-Kerameus, *Analecta hierosolymitikēs stachyologias* 4, 238ff.; M. I. Gedeon, *Byzantinon heortologikon* (Constantinopla, 1899), 182; Janin (1953), 530. Sobre o mosteiro, ver cap. 9, n. 21.

44. Sobre essa e outras fontes, cf. D. Pincus, "Christian Relics and the Body Politic: A Thirteenth-Century Relief Plaque in the Church of S. Marco", in *Interprezioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di M. Muraro*, ed. D. Rosand (Veneza, 1984), 39ff.

45. Por exemplo, G. Meschinello (ver n. 40 acima), 2:60-61.

46. Ibid., 21-22; F. Sansovino, *Venezia città nobilissima* (1581; 3ª ed., 1663), 99. Documentos e fontes podem ser encontrados em Ongania (ver n. 34 acima), 266-67 (documentos) e nºs 87 e 822. Sobre a cruz, cf. Garrison (1949), nº 452, e G. Mariacher, "Croci dipinte veneziane del'300", em *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi* (Milão, 1956), 1:100-101 e fig 1. Uma repintura barroca foi removida da cruz na época. Cf. Gamulin (1983), 19 e fig. 19.

47. Kretzenbacher (1977), passim.

48. Garrison (1949), nº 453; G. Gamulin, "Un crocefisso del millecento e due Madonne duecentesche", *Arte Veneta* 21 (1967): 9ff.; Gamulin (1983), fig. 19.

49. Sobre o chamado Trimorphon (177 x 111 cm), cf. Demus (1960), 122, e Lange (1964), nº 7. Sobre as fontes, cf. Sansovino (ver n. 46 acima), 103, e Meschinello (ver n. 40 acima), 2:30-31. Cf. Ongania (ver n. 34 acima), 260-61, com um texto de N. Doglioni (1662).

50. Demus (1960), 121 e 187; Lange (1964), nº 39. Para fontes, cf. Sahsovino (ver n. 46 acima), 96-97; Meschinello (ver n. 40 acima), 1:68ff. Cf. também Ongania (ver n. 34 acima), 11 e 261, 265 sobre outras fontes, inclusive o relato do peregrino francês Jehan de Tourney que, em 1487, falou sobre "quatres trous par où l'eaue issit".

51. Lange (1964), nº 40.

52. Ongania (ver n. 34 acima), ilus. 259; H. v.d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig* (Leipzig, 1903), 134; Demus (1960), 188-89. Sobre a confraria Mascoli, cf. G. M. Monti, *Le confraternite medioevali dell'alta e media Italia* (Veneza, 1927), 1:91ff. Cf. Belting-Ihm (1976), 66.

53. Belting-Ihm (1976), 45.

54. Cf. discussão detalhada em Belting-Ihm (1976), 66-67 e ilus. 16. Cf. Monti (ver n. 52 acima), 37ff.; Lange (1964), 51; G. Gerola, "Il mosaico absidale della Basilica Ursiana", *Felix Ravenna* 5 (1912), 177ff. O mosaico da Virgem de 1112 está preservado na capela do arcebispo em Ravenna.

55. Demus (1960), 124, e Lange (1964),nº 2 (80 x 140 cm).

56. *Venezia e Bisanzio* (catálogo; Veneza, 1974), nº 66.

57. W. Wolters, *La scultura veneziana gótica (1300–1460)* (Veneza, 1976), nº 4 fig. 8 (112 x 86,8 cm).

58. Hahnloser (ver n. 19 acima), nº 15 e ilus. 14; R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia* (Veneza, 1967), 133ff.; Belting (1982c), 42. Os esmaltes foram removidos e destruídos quando a imagem foi roubada por volta de 1980.

59. Giovanni Tiepolo, *Trattato della immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca* (Veneza, 1618). Sobre a história da imagem em Veneza, cf. o relato detalhado de A. Rizzo, "Un'icona constantinopolitana del XII secolo a Venezia: La Madonna Nicopeia", *Thesaurismata* 17 (1980): 290ff. Até Sanudo menciona a imagem feita por São Lucas. Em 1559, G. B. Ramusio estabeleceu uma relação com a fonte de 1204. C. Querini chamou o ícone de *Nicopeia* pela primeira vez em 1645.

60. Cf. esp. A Virgem de Vladimir em Moscou e a Madona em Spoleto. Há ainda paralelos estilísticos no ícone de Panteleimão no mosteiro de Lavra (M. Chatzidakis, em Weitzmann 1965, 42). Há uma importante analogia estilística entre o retrato da imperatriz Maria (1078-81) e uma miniatura em Paris, Códice Coislin 79, fol. 1v (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* [Paris, 1929], e Spatharakis (1981), nº 94).

61. Wessel (1963a), 172, nº 53, e Belting (1981a), 185-86.

62. R. de Clari (ver n. 29 acima), 66-67. Cf. a crônica de Geoffroy de Villehardouin.

63. Cf. em geral Sansovino (ver n. 46 acima), 492ff. com uma lista de *andate*. Ver n. 66 abaixo.

64. M. S. Theocharis, "On the Dating of the Panagia Mesopanditissa Icon" (grego), *Praktika tēs Akademias Athēnōn* 36 (1961): 270ff..

65. G. Gerola, *I monumenti veneti dell'isola di Creta* (Veneza, 1908), 2:302ff. e fig. 2. Sobre as fontes históricas, cf. G. Gerola, "Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia", *Atti R. Accademia degli Agiati in Ronvereto*, 3° ser., 9 (1903): 231ff., esp. 236ff. e 261ff.

66. R. Wittkower, "Santa Maria della Salute", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 3 (1963): 31ff.; G. Moschini, *La chiesa e il seminário di S. Maria della Salute* (Veneza, 1842). Agradeço ao Prof. Ralph Reith (Heidelberg) pela fotografia.

11. A "SANTA FACE": A COMPETIÇÃO ENTRE LENDAS E IMAGENS

Entre as imagens milagrosas guardadas em Constantinopla na capela do palácio com as "relíquias autênticas" da vida de Cristo, uma imagem num pano conhecido como o *Mandilion*, o "verdadeiro retrato" de Cristo, ocupava um lugar especial.[1] Trazido da cidade de Edessa, no norte da Síria, somente no séc. X, ele já despertara a imaginação geral ao ser revelado pela primeira vez, no séc. VI. Um ícone que sobrevivera incólume à iconoclastia era finalmente trazido de volta para "casa", ao centro do Império, de um posto ameaçado na fronteira. Constantinopla, onde sua presença física contava mais do que propriamente sua visibilidade, possuía agora o arquétipo de todas as imagens de Cristo. Se as réplicas de fato se pareciam com o original era menos importante do que a reivindicação do mesmo derivar desse primeiro exemplo e, desse modo, ser autêntico e agradável a Deus.

Perdemos o rastro do *Mandilion* no Ocidente após o saque da capital bizantina, em 1204. Enquanto o Oriente continuava a reivindicar a propriedade da imagem, o Ocidente promoveu uma nova imagem milagrosa com os traços autênticos de Cristo contra qual a imagem importada do Oriente não tinha chance. A nova imagem foi concebida semelhantemente à sua rival do Oriente e, de fato, era indistinguível dela. Porém tinha uma lenda diferente para explicar sua origem. A Verônica, ou *vera icona*, que era guardada na Basílica de São Pedro, em Roma, só veio a aparecer no início do séc. XIII, depois que todos os vestígios da imagem no pano bizantino haviam desaparecido.[2] Ela se tornou, então, no Ocidente, o que seu rival fora, há muito tempo, no Oriente: o arquétipo indiscutível do retrato sagrado. Em suas respectivas declarações sobre realidade e imagem, os dois ícones estão intimamente relacionados.

Embora estejamos lidando com uma imagem que surgiu na Síria, no séc. VI, e outra que foi venerada em Roma, a partir de aproximadamente 1200, as duas podem ser vistas juntas, uma vez que o culto à imagem antiga em Bizâncio foi transferido para sua sucessora próxima em Roma. As lendas do retrato de Edessa defendem ativamente a imagem cristã dos ataques conhecidos contra ídolos pagãos, mas, na verdade, oferecem duas explicações contraditórias sobre sua origem. Por um lado, afirmam que o rei Abgar de Edessa encomendou a seu pintor um retrato exato segundo o modelo vivo e, por outro, que a imagem foi feita milagrosamente por Cristo quando pressionou um pano contra a face e deixou nele Sua imagem estampada.

A finalidade das duas explicações é óbvia. Em primeiro lugar, um retrato segundo o modelo vivo, ao contrário de um retrato de deuses inventados e fictícios, dá provas da vida histórica de Cristo e da realidade de sua natureza humana - uma questão de grande disputa entre facções cristãs durante muito tempo. Em segundo lugar, a reprodução milagrosa ou, de acordo com outras versões, mecânica, dos traços de Cristo preveniu qualquer explicação de "deuses criados por mãos humanas" ou ídolos do tipo pagão criticados por Paulo, em Atos 19:26. O *aquiropeta* (capítulo 4a) era um agente de autenticidade que não dependia dos talentos de um pintor. Finalmente, a intenção de Cristo ao enviar uma imagem de si para o rei Abgar provaria que ele *desejava* ter imagens de si feitas. Desse modo, provou-se legítima não apenas a autenticidade da imagem, mas sua veneração também.

Essa é a essência de uma tradição complexa de lendas que foram transferidas, com ajustes importantes, para a Verônica, em Roma. Os romanos possuíam um sudário ou lenço, inicialmente sem imagem, que teria sido usado por Cristo no Monte das Oliveiras ou na Via Crucis. Posteriormente, quando se tornou uma imagem e realizou milagres, ele foi ligado à lenda da mulher piedosa, Verônica que, segundo dizem, ofereceu um pano a Cristo no qual sua imagem foi impressa ao limpar o rosto. A antiga lenda, revista agora para servir a um novo propósito, tinha a plausibilidade de um tipo de prova histórica. Sua preocupação original com a origem milagrosa da imagem foi abandonada, uma vez que a imagem do culto cristão não estava mais sujeita à polêmica na Idade Média, e uma explicação racional era considerada mais importante do que uma origem divina. A imagem, como documento biográfico, era mais significativa agora, uma vez que os lateranenses já possuíam um *aquiropeta* (capítulo 4d).

O desejo de ver a face de Deus era inerente à natureza humana e incluía a expectativa de um encontro pessoal com o "Outro". O cristianismo ofereceu a esperança de uma visão preliminar de Deus, uma vez que a vida eterna era entendida como uma visão constante de Deus. Na "imagem autêntica", os traços seculares de Jesus, vistos por olhos humanos, se fusionaram com as características divinas de Deus – realidade visível com um mistério invisível. Este duplo sentido de uma única imagem levou à produção de cópias, que se tornaram interpretações de uma idéia em vez de meras réplicas de uma relíquia. Em Bizâncio, também, é necessário diferenciar entre uma recriação livre e cópias literais de um original. O próprio ato de ver, por sua vez, implicava o desejo dos observadores de se parecerem com Aquele que tinham em vista: a imagem e seu espectador, no final das contas, ligados um ao outro como um arquétipo e sua cópia, como Criador e criatura. Desse modo, a imagem material, enquanto mediadora, se tornou a ferramenta para se contemplar a beleza perdida da humanidade.

Wilhelm Grimm, certa vez, descreveu uma imagem de Cristo que pertencia a Clemens von Brentano com palavras inspiradas por noções atemporais do retrato "verdadeiro".[3]

Ele admirava no "rosto nobre com seu nariz longo e reto e cabelo repartido... a impressão sublime de nobreza e pureza. Não havia traço de dor, ao contrário, havia uma paz e uma serenidade absolutas e uma beleza ideal, livre de paixões e distante do caráter de um retrato." Suas palavras expressam a reverência que todos sentiam na presença dessa imagem, junto com a nostalgia moderna de imagens religiosas, que preparou o terreno para a redescoberta do ícone.

a. O "Original" da Imagem de Abgar e sua Lenda

A imagem no pano, ou *Mandilion*, do rei Abgar foi divulgada por outros meios em incontáveis cópias e paráfrases. Ainda que todas concordem quanto à *idéia*, a ponto de serem permutáveis, na *prática* elas compartilham somente de um esquema básico comum que deixou muito espaço para variantes. A situação pode ser caracterizada da seguinte maneira: embora os ícones geralmente sigam o esquema do retrato de meio comprimento, as imagens de Abgar são reduzidas a uma impressão do rosto e do cabelo em um campo vazio simbolizando o pano. Em sua aparência, correspondem a um original que não fora um ícone, mas um pano. No pano, os traços são, teoricamente, gravados mecanicamente e o cabelo é espalhado, ao passo que, em uma imagem, em um painel, o cabelo está para baixo. Ao se desviarem do esquema dos ícones e retratarem uma impressão mecânica, as réplicas oferecem provas visíveis da maneira pela qual a original foi produzida. São cópias de uma imagem-relíquia que, acreditava-se, havia sido criada por meio do contato físico com o rosto de Jesus.

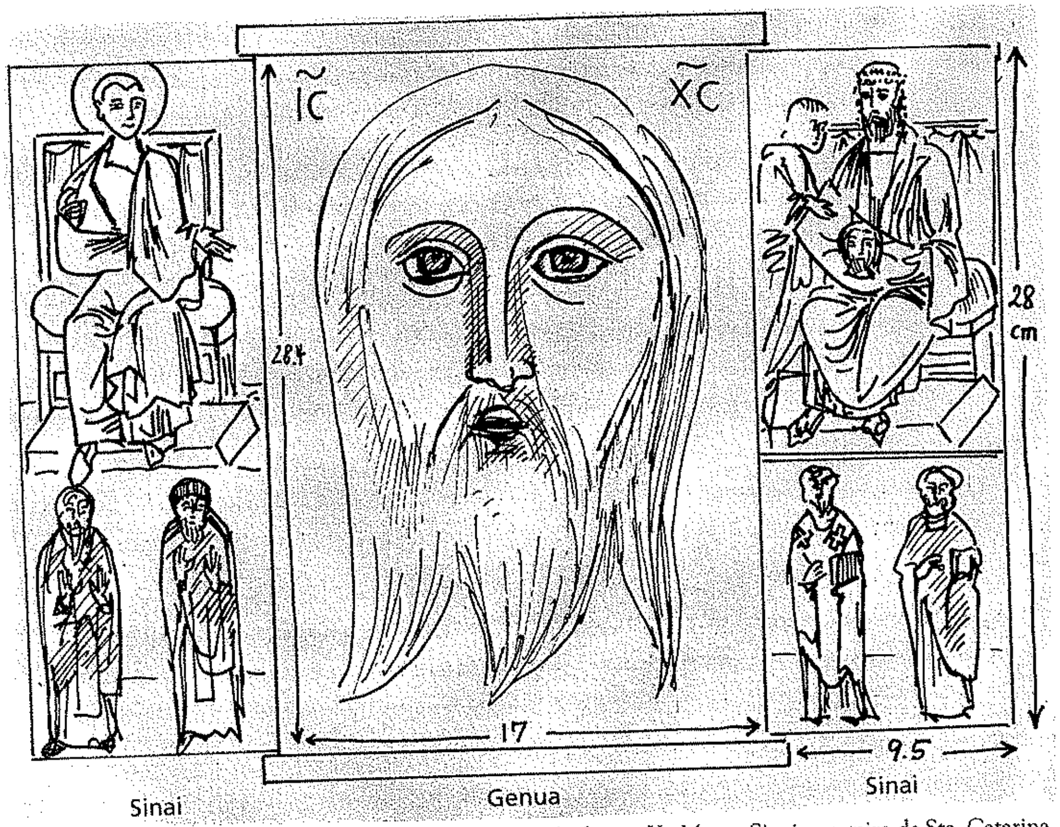
Apesar desses traços comuns, entretanto, não teria sido possível identificar o aspecto
do original sem a descoberta de uma semelhança surpreendente de dois painéis que foram
parar na Itália.[4] Um deles é um ícone no Vaticano que, na Idade Média, era uma orgulhosa
propriedade das freiras da ordem de Sta. Clara, no convento de São Silvestre, em Capite; o 15
outro é um ícone em São Bartolomeo degli Armeni, em Gênova, que o imperador bizantino
João V apresentou a Leonardo Montaldo, o *capitano* da colônia genovesa no Bósforo,
em 1384.[5] Os ícones em Roma e em Gênova, cujo invólucro de prata segue o desenho da III
cabeça e da barba, foram pintados em tela fixada a um painel de madeira com as mesmas
dimensões (ca. 40 x 29cm). A seção do meio, perdida, de um tríptico do séc. X, cujos painéis 125
remanescentes estão ligadas à lenda de Abgar, certamente combinava com os aspectos dos
exemplos em Roma e em Gênova, pois tem as mesmas dimensões.[6]

Essa coincidência se torna significativa na medida em que os painéis sobreviventes traem um arcaísmo marcante que oculta suas verdadeiras idades por trás do estilo escolhido. Na verdade, os dois painéis seguem um estilo encontrado em obras do leste sírio do séc. III, como em um afresco em Dura Europos.[7] Este arcaísmo não é comum mesmo dentro do gênero de imagens de Abgar, o qual, apesar de seu esquematismo geralmente eterno, não consegue fugir do ideal estético da época. A cópia no Vaticano mostra características de uma obra do final da Antiguidade, cuja pintura original sobreviveu ilesa sob as várias camadas de verniz, evidentes em um exame mais minucioso. Se as autoridades do Vaticano 8 & frente da galeria a cores decidissem limpá-la, recuperariam o que pode ser o mais antigo ícone de Cristo existente. Os ícones marianos no Panteão e na Sta. Francesca Romana ainda retêm um eco de uma I era semelhante.

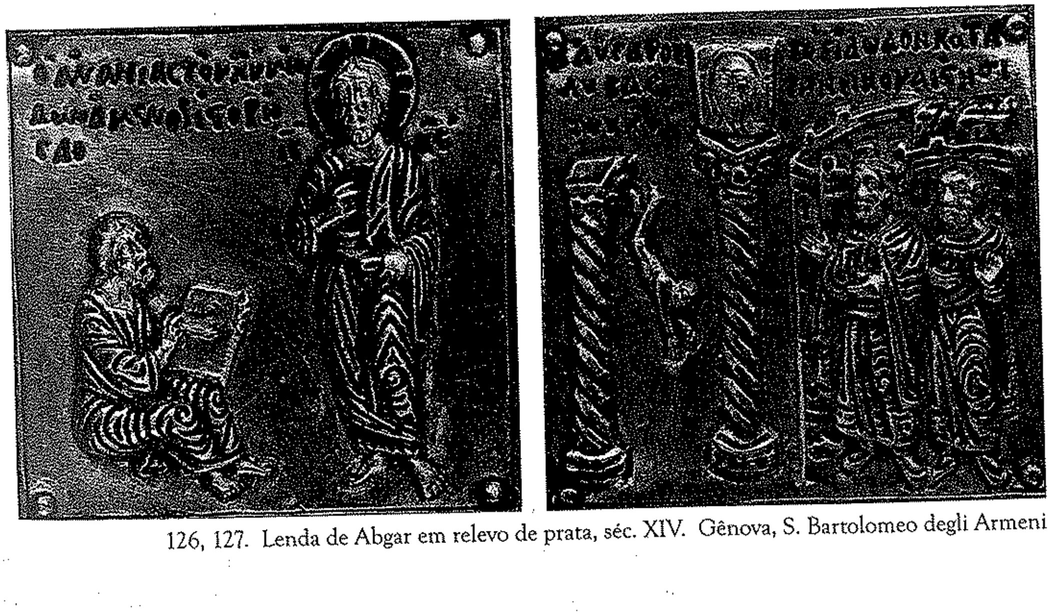
III No exemplo em Gênova, contudo, a borda linear dos olhos trai as características de uma réplica medieval. Mas o tipo escolhido difere de outros ícones de Cristo da época. O rosto oval, com poucos detalhes, abstém-se de qualquer movimento físico ou psíquico visando uma simetria absoluta. A indiferença calma da imagem transmite o efeito da *apatheia* e, simultaneamente, a aura de uma imagem extremamente antiga. Somente o Sudário de Turim, cujo original perdido já era, aparentemente, venerado em Bizâncio como a mortalha de Cristo (embora seja a de um homem morto), chega muito perto dessa impressão fictícia do Cristo vivo. O que é importante para nosso argumento é a observação de que um pequeno grupo de imagens de Abgar se qualifique em sua aparência como cópias do único "original".

Consistente com essa observação é o fato de que dos três exemplos – e o painel no Vaticano poderá ter sido originalmente o terceiro –, dois têm uma espécie de selo ou "prova" de autenticidade. Eles emolduram a imagem principal com ilustrações da lenda III de Abgar, um artifício que de outro modo seria uma raridade. O "*Mandilion* Santo", em Gênova, segundo a respectiva inscrição, apresenta dez pequenas cenas ao redor da moldura do painel chapeado de prata, começando no canto esquerdo superior com Abgar doente comissionando o retrato e concluindo com a cura milagrosa operada por meio da relíquia em Constantinopla. Um pergaminho do séc. XIV reteve a memória da chamada carta de Abgar, preservada como relíquia na capela do palácio até o séc. XII.[9] Neste caso, também, as 125 ilustrações da lenda serviram para "autenticar" a original. As asas que dobram do tríptico do Sinai ligam o Rei Abgar e o missionário Tadeu – que, segundo a lenda, mediou a transmissão do retrato a Edessa. Como Abgar tem a fisionomia do imperador reinante Constantino VII, que transferiu a relíquia de Edessa para Constantinopla, em 944, as eras apostólica e bizantina, o Abgar antigo e o novo foram fundidos a fim de destacar a continuidade da possessão legítima da relíquia. As imagens argumentam que o imperador bizantino obteve o retrato com a aprovação de Cristo como o rei sírio antes dele.

De acordo com a lenda, após o mensageiro de Abgar fracassar em sua tentativa de pintar o retrato, Cristo lavou o próprio rosto para poder imprimir seus traços sobre o pano. 126 Abgar, que recebeu a mensagem e a imagem, por sua vez, foi curado por esta. A história posterior do retrato se abre com uma antítese dramática. Quando o ícone foi montado 127 sobre uma coluna, o ídolo pagão sobre uma coluna vizinha se espatifou no chão. Os eventos subseqüentes à invasão persa fizeram com que o bispo emparedasse o ícone atrás de uma parede de azulejos. Quando foi exposto de novo, ele havia deixado uma impressão precisa sobre o azulejo. O *keramidion*, ou a imagem no azulejo, foi mais uma prova dos poderes


IC
XC
28.4
17
28 cm
9.5
Sinai
Genua
Sinai

125. *Mandilion* de Constantinopla do séc. X. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



126, 127. Lenda de Abgar em relevo de prata, séc. XIV. Gênova, S. Bartolomeo degli Armeni milagrosos do original, que se duplicou. No fim, o bispo de Edessa destruiu os persas por meio de um incêndio no qual fez vazar um óleo que brotava da imagem. Dessa forma, os milagres sobre a origem da relíquia e os poderes apotropaicos da imagem-arma se seguem em uma única narrativa.

A lenda de Abgar foi absorvida em uma muito mais antiga que Eusébio de Cesaréia já conhecia no séc. IV.[10] Sua essência foi a conversão de Abgar IX (179-214), cuja lenda, entretanto, considera contemporâneo de Cristo. Embora uma suposta carta de Cristo, que havia curado o rei, tenha sido venerada como relíquia em Edessa, antiga residência de Abgar, não houve menção a uma imagem antes do séc. VI, quando as imagens milagrosas se tornaram populares em outros lugares também (cap. 4a.). Até 544, Procópio ainda atribuía a retomada da cidade dos persas à carta, ao passo que, em 593, o cronista Evágrio creditou o evento à "imagem feita por Deus" (*theoteukton eikona*), que não havia sido tocada por mãos humanas. Na época, sua origem foi explicada como sendo a impressão feita da face de Cristo, sem referência à Paixão.

Aparentemente, havia imagens cultas concorrentes que pertenciam a diferentes crenças cristãs na cidade o que, certamente, explica a lenda da cópia no azulejo. Os rituais da festa da imagem no pano em Edessa são narrados retrospectivamente por um escritor, aparentemente um teólogo de tribunal de Bizâncio, que os descreve com explicações mistagógicas. A relíquia, escondida atrás de uma coberta branca ou roxa, era guardada em um santuário e colocada em um "trono" somente em dias especiais. Nos dias de festas, as pessoas se aproximavam dela e borrifavam água em seus olhos.

b. A Imagem de Abgar em Constantinopla e a Nova Estética do Retrato Ideal

Em 944, os imperadores negociaram a entrega das duas imagens milagrosas com o emir de Edessa. Na festa da Dormição da Virgem (*koimēsis*), 15 de agosto, as imagens foram recebidas na igreja de Blachernae (cap. 10a), na presença de toda a corte.[11] O cerimonial relacionou, metaforicamente, a chegada das imagens à aparição de Cristo para sua Mãe na hora de sua morte. Nas representações da *koimēsis*, o Filho divino aparece na terra para acompanhar a alma de sua Mãe (e, como logo se acreditou, seu corpo também) para o céu.[12] O recebimento de um ser mortal no céu representa, em uma fórmula gráfica, a visão global religiosa de Bizâncio – a morte como retorno e perfeição por meio da aproximação a Deus. Esse evento foi reapresentado no ritual da festa, o qual simultaneamente "demonstrou" sua verdade por meio de duas provas cabais: a Virgem estando presente pela relíquia de seu manto, assim como Cristo, pela relíquia de seu retrato.

Os imperadores participaram de uma procissão em volta da capital em um barco com a imagem (e sua impressão no azulejo), como se "em uma segunda Arca da Aliança", e depois passaram, triunfalmente, pelo Portão Dourado, quando um aleijado foi curado ao olhar a imagem. Após uma missa na Basílica de Hagia Sofia, ela foi colocada em um trono imperial para ser venerada pela corte, antes de achar seu lar permanente, na capela do palácio ao lado do farol (Faros) "na parte certa, voltada para o Leste". Uma festa comemorava o aniversário da transferência da imagem para Constantinopla e poemas e sermões falavam do novo conceito de um "verdadeiro retrato". Afirmavam também que a original era decorada com o "invólucro de ouro que pode ser visto agora [*dia tou nyn phainomenou chrysou*]", que mostrava a seguinte inscrição atribuída ao rei Abgar: "Cristo, nosso Deus. Quem tiver esperança em Vós, não será arruinado".[13] Desse modo, os invólucros de metal dos dois exemplos em Roma e em Gênova se originaram do "original".

A imagem, embora distante de "olhos pecaminosos" em seu ádito, ainda criava um sentimento de assombro pelo milagre em que os mortais tinham a permissão, em princípio, de olharem o semblante ante o qual os querubins escondiam seus rostos. Na imagem, diziam os textos teológicos, o Logos encarnado deixara, "para a humanidade, na terra, uma promessa de suas propriedades humano-divinas". Os textos falavam da "semelhança divina [*homoiōma*] à outra semelhança existente entre Cristo e Deus Pai". Assim, se podia venerar a "similitude [*charaktēr*] da similitude da Pessoa do Pai", a "impressão venerável [*sphragis*] da Beleza do Arquétipo, Cristo".

Desse modo, os teólogos foram se convencendo aos poucos de formulações que obliteravam a distinção, meticulosamente preservada anteriormente, entre a imagem e a pessoa de Cristo. Finalmente, em um conflito entre o imperador e a Igreja, em 1100, as formulações assumiram uma posição perigosa quando os sacerdotes tentaram impedi-lo de derreter alguns objetos de culto preciosos para financiar suas guerras. A imagem de Abgar, enaltecida por um texto do cânone do dia da festa como fazendo parte do ser divino e "deificado", foi usada para impedir que o imperador violasse as leis eclesiástica e divina. Quando o metropolitano Leão de Calcedônia postulou avidamente a unidade da divindade e da matéria, pessoa e imagem, sua posição foi condenada como sendo herética. Durante um tempo, esse incidente fez com que a festa e seu cânone fossem desacreditados. [14]

Os textos literários nos ajudam a entender por que cópias pintadas representam a imagem original como um ideal de beleza quase absoluto e divino, até mesmo "um arquétipo" de beleza (*archetypia tou kallous*).[15] Réplicas bizantinas da época tentaram demonstrar a idéia de uma beleza divina à cuja imagem o mundo foi criado. Sua aparência atual pode ser deduzida de uma cópia russa pintada por um artista de Novgorod, no séc. XII.[16] O 128
painel (76,4 cm x 70,5 cm), dentro de um ideal aproximado de um quadrado, tem inscrita a forma ideal de um círculo. Ele apresenta a auréola circular inteira de Cristo, já que o tema exigia somente a impressão da cabeça no pano. O uso de formas geométricas básicas foi estendido por analogia à face em si, relacionando-a a um cânone estético. A "Imagem Santa" do arquétipo divino com suas proporções faciais tornou-se o que a figura vitruviana com suas proporções corporais havia sido: um ideal estético relativo a uma estética do ícone, no qual somente a face importa.

Com seu fundo dourado, o painel de Novgorod rejeita o modelo do pano a favor de uma síntese entre a relíquia do pano e o painel. A técnica do pintor russo tornou mais rudimentar o estilo de um modelo que deve ter sido uma obra de Constantinopla, como 129 foi preservada em um ícone do Pantocrator na coleção do Sinai.[17] Parece que o mesmo modelo havia integrado o tipo de Pantocrator com o esquema do *Mandilion*. A síntese entre os dois retratos mais reverenciados de Cristo deve ter sido uma tentativa de expressar, além dos ícones individuais, um ideal absoluto de beleza.

O painel russo modificou o cabelo e o destacou com linhas douradas. As sobrancelhas levantadas e o olhar para o lado sob um cenho franzido são emprestados do tipo Pantocrator, que também expressa Cristo como o Juiz. Os dois painéis nos ajudam a recriar como, a partir da obra perdida em Constantinopla, o tipo Pantocrator foi transformado passo a passo no tipo *Mandilion*. Os cabelos que caem em volta do pescoço do Pantocrator estão agora espalhados em um plano chato. A barba cheia, diferenciada dos cabelos, como no modelo, agora fecha a parte inferior da face em uma linha circular. O bronzeado da face foi escurecido, em uma sugestão da verdadeira cor da pele da Impressão Verdadeira. Desse modo, de maneira sofisticada, o novo retrato ideal de Cristo se materializou.

A imagem material, resumindo a estética da época, não tem vida por si só, mas capta, na face da pessoa retratada, a mesma vida que habita o corpo de uma pessoa, como se fosse um convidado. A semelhança física é tanto uma "imagem" de caráter e virtude quanto a tradução da face em uma ordem diferente de beleza transcendental. Esse conceito deixou marcas até mesmo em descrições literárias de pessoas vivas. Quando a filha do imperador, Ana, descreve em sua biografia de Aleixo I (1081 - 1118) o aspecto dos seus pais em detalhes, ela o faz de maneira a revelar os ideais estéticos da época (cf. texto 19).[18] No seu ponto de vista, tanto a imagem como a pessoa viva, tanto a arte como o corpo físico, estão ligados a arquétipos e desse modo podem ser aperfeiçoados por meio da imitação. Ana afirma que até mesmo o cânone de Policleto parece "totalmente inadequado" ao lado da aparência "incomparável" dos seus pais, que eram "estátuas vivas". Simetria e "harmonia" estão em primeiro lugar nesse cânone estético. Embora o porte do corpo seja importante, a expressão da face e o poder dos olhos são ainda mais: no caso do imperador, os olhos são tanto "terríveis" como 130 "benévolos" e no caso da imperatriz, graciosos e calmos. Como os da cunhada de Ana, Irene, representada nos mosaicos da Basílica de Hagia Sofia,[19] o rosto de sua mãe Irene era "não um rosto completamente redondo como o de uma mulher assíria, nem longo, como o rosto de uma cítia, mas sim ligeiramente oval." Tais descrições demonstram quanta atenção era dada aos detalhes da forma, o que confirma a estética do *Mandilion*.

148 Entre os santos, o jovem herói Panteleimão representa outra variante do ideal de beleza.[20] Seu rosto oval, com cabelos arrumados, apresenta uma perfeição formal rígida. Sua face ruborizada (um tom semelhante sendo mencionado para a imperatriz) é sinal da vida real facilmente enaltecida em uma pintura bem-sucedida. Os lábios fechados (como

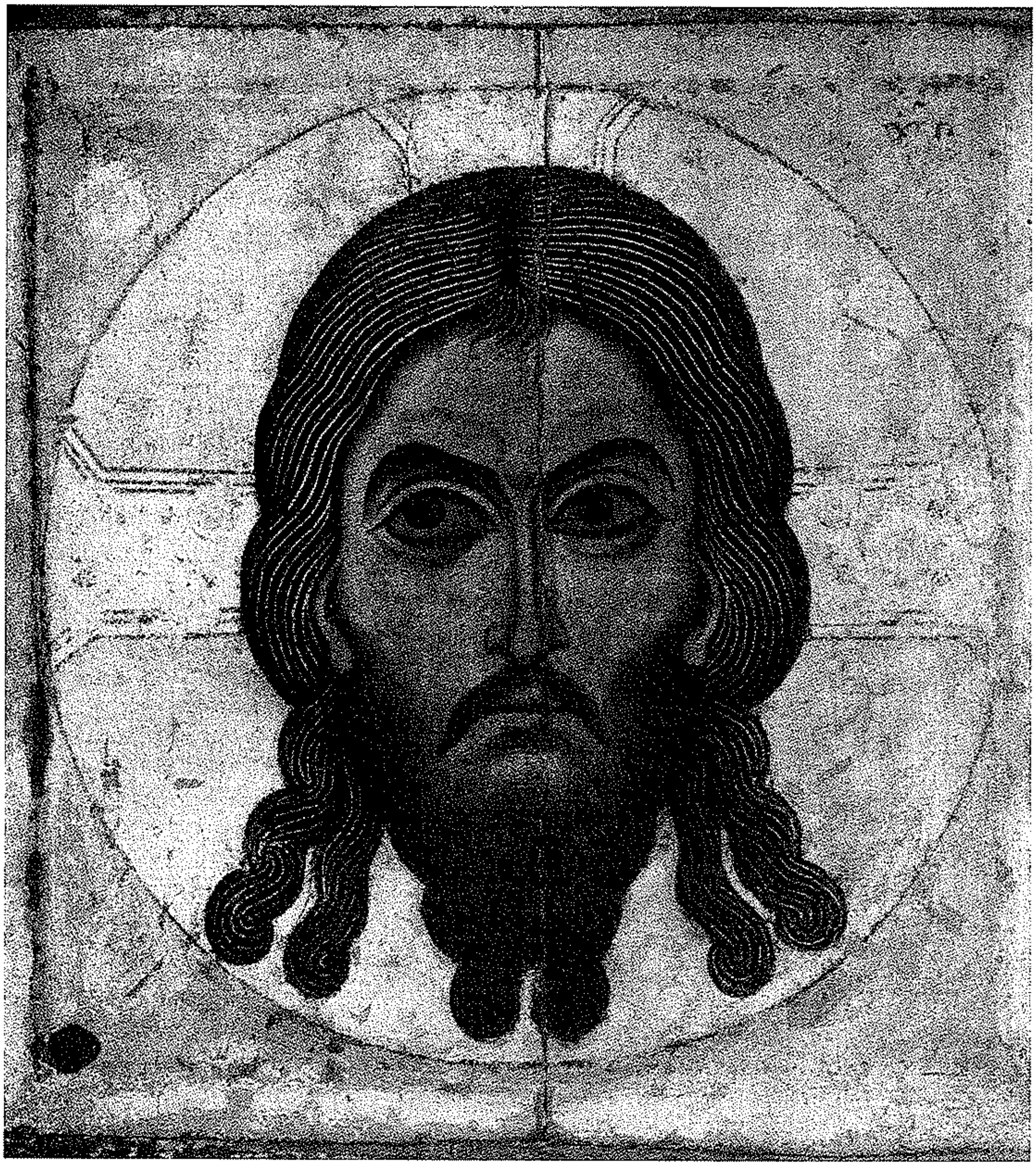
também descritos para a imperatriz) sublinham o rosto imóvel. Somente os olhos podem expressar a vida da alma. Por isso, o olhar está quase sempre virado fora do eixo do rosto. A sensibilidade para um ideal estético, que levou até mesmo os governantes a se conduzirem como ícones vivos de si mesmos, é surpreendentemente semelhante tanto em documentos literários como em obras visuais. Podemos supor, portanto, que o retrato ideal de Cristo, sendo a Verdadeira Impressão de Seus traços, foi o tópico ideal para se formular um ideal estético. Como resultado, as recriações livres da idéia logo contaram com maior aprovação do que as réplicas mecânicas da relíquia.

Quando painéis como esses se tornam um tópico dentro do programa pictórico geral da Igreja, revelam as idéias teológicas e litúrgicas que estavam associadas com o *Mandilion*. Na igreja do Redentor, em Novgorod, decorada em 1199, o *Mandilion* funciona como prova cabal da encarnação de Cristo.[21] Neste caso, de fato, as duas imagens milagrosas – a imagem do pano e sua cópia no azulejo (ver acima) – estão representadas, uma diferenciada da outra por seus fundos diferentes. Em um manuscrito intitulado *Escada da Virtude*, de João Clímaco, elas são muito corretamente mostradas como imagens espelhadas uma da outra, como as tábuas da Lei do Novo Testamento, que substituem a sombra anterior pela realidade histórica do Messias (capítulo 4a). Em uma miniatura russa do séc. XIII, o *Mandilion* é adorado por anjos no céu.[22] Na Rússia, como provavelmente em Bizâncio anteriormente, o desenho foi colocado nos estandartes militares para representar o soberano mais alto do exército cristão e botar o inimigo para correr ao vê-lo, como uma nova Górgona. Uma bandeira da época de Ivan, o Terrível (1530-84), na qual anjos seguram o *Mandilion*, perpetua esse gênero,[23] que continuou a ser usado até a Primeira Guerra Mundial sobre estandartes dos exércitos russo e búlgaro.[24] 132

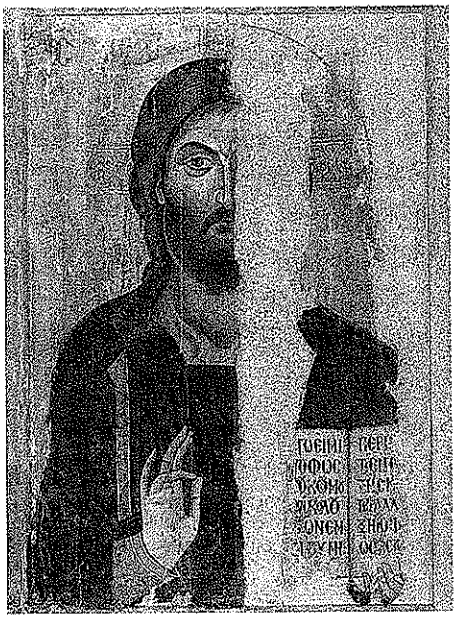
Em Bizâncio, a relíquia com a imagem original logo se tornou a ocasião para se descrever um retrato ideal que incluía um cânone da estética geral. O painel de Novgorod, que repete um modelo de Constantinopla, tem sobre a parte de trás, uma segunda imagem representando a Verdadeira Cruz, a qual aparece com as relíquias adicionais de lança e esponja.[25] A cruz, então, já havia chegado à Basílica de Hagia Sofia, em Constantinopla. O ícone bilateral, portanto, reúne na frente e nas costas as relíquias mais importantes de Cristo na capital bizantina: a Verdadeira Face e a Verdadeira Cruz.

c. A Verônica em Roma

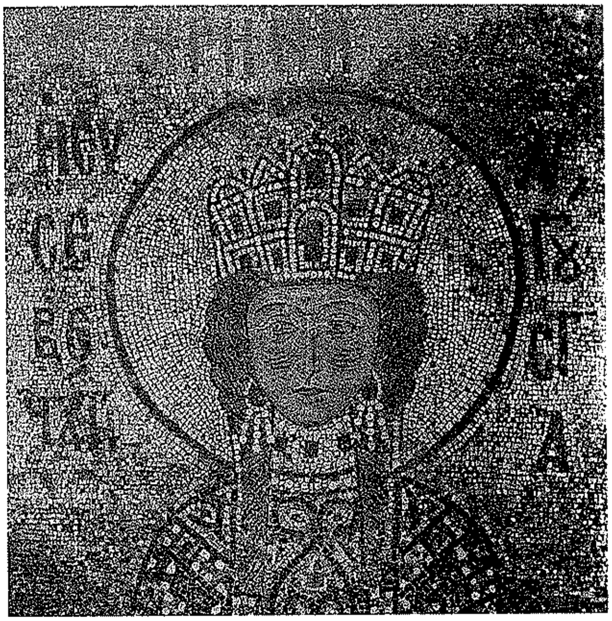
16 No Ocidente, o *Mandilion* foi logo obscurecido pela famosa imagem-relíquia em São Pedro, em Roma.[26] Robert de Clari havia visto o primeiro na capela do palácio em Constantinopla, em 1204, junto com a imagem no azulejo, em dois relicários dourados pendurados de correntes prateadas um ao lado do outro.[27] Desde que uma doação, em 1247, do imperador latino Balduíno de Constantinopla para o rei francês mencionara a imagem do Tecido Santo (*toella*), esta ficou registrada em todos os inventários da Ste.



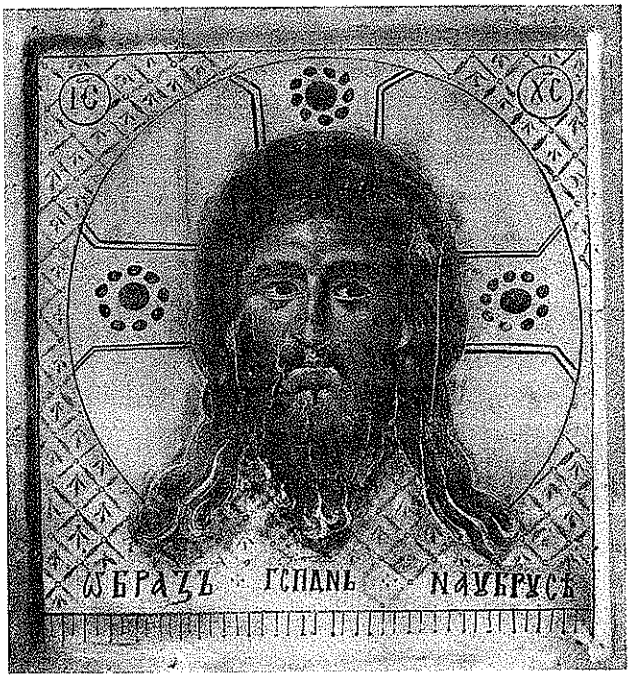
128. *Mandilion* de Cristo originário de Novgorod, séc. XII. Moscou, Galeria Tretjakov



129. Ícone do Pantocrátor, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



130. Mosaico da imperatriz Irene, séc. XII. Istambul, Hagia Sofia



131. *La Sainte Face*, séc. XIII. Laon, catedral

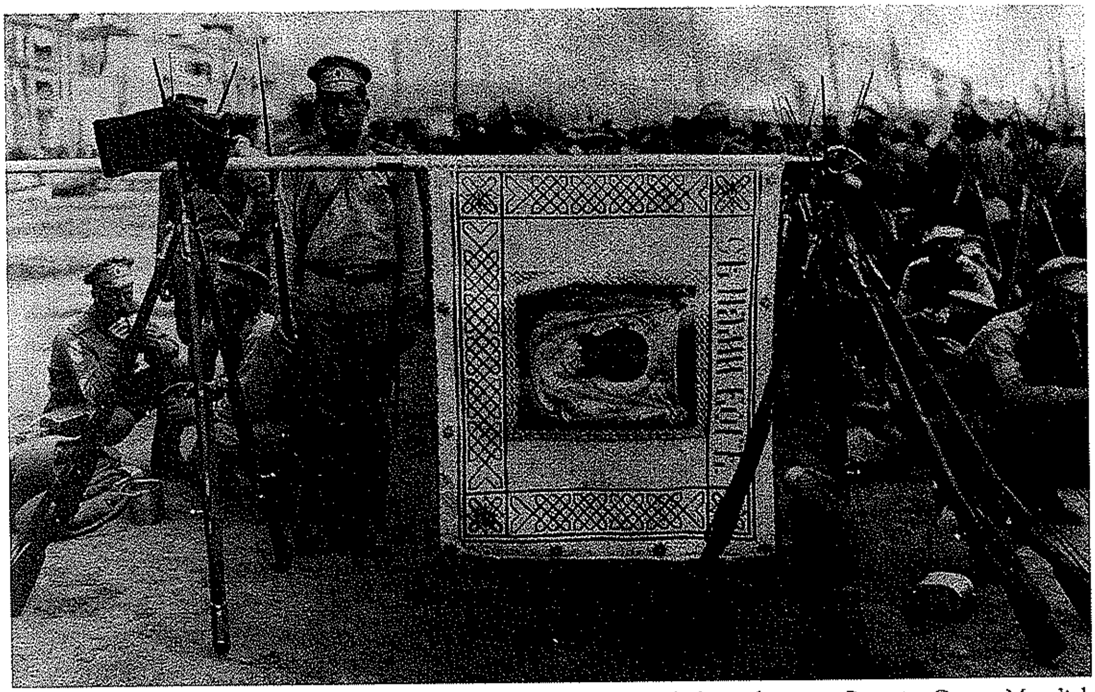
Chapelle, até 1792.[28] Ao lado de relíquias prestigiosas como a coroa de espinhos, entretanto, ela atraía pouca atenção. Se era o *Mandilion* ou não, não podemos afirmar; mas não tinha mais chance de se tornar famoso, uma vez que a Verônica, em Roma, tinha, enquanto isso, assegurado sua posição de único Retrato Verdadeiro. É por isso, também, que o *Mandilion*
15 de São Silvestre teve pouco impacto em Roma, embora possa ser o próprio original.

A supressão do *Mandilion* pela Verônica surge a partir de um debate sobre um painel bizantino na catedral de Laon que, no séc. XIII, foi proposto como sendo a réplica da Verônica
131 romana e foi venerada como a *Sainte Face*.[29] É uma obra do sul da região eslava, que a inscrição na parte inferior descreve como sendo a "Face do Senhor no Tecido" (*Obraz G[o]sp[o]dn na ubrus*). Os traços cheios e suaves com seu estilo livre de pintura indicam uma data de origem por volta de 1200. Acredita-se que, pouco depois, em 1249, foi para Roma e retornou à França por motivos que talvez mereçam nossa atenção especial.

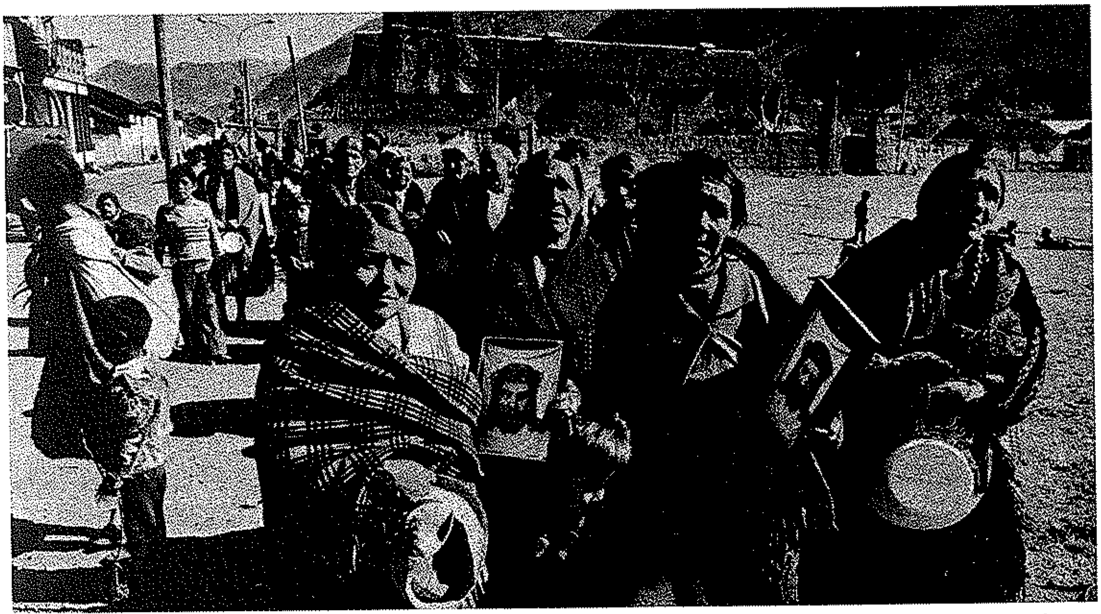
A abadessa de Montreuil-les-Dames, diz nosso testemunho, havia pedido a seu irmão, em Roma, que transferisse para seu convento a propriedade do ícone romano da Verônica, que havia se tornado famoso na Europa um pouco antes. Essa solicitação deixou seu irmão, Pantaleão, em uma situação difícil. Como capelão e tesoureiro papal da Basílica de São Pedro, ele tinha acesso à relíquia, mas não poderia retirá-la de Roma de maneira alguma. Por isso ele enviou uma substituta, uma imagem que sua irmã poderia receber "no lugar da Verônica", escreveu. Essa não era qualquer obra, mas um retrato que lhe havia sido dado por "homens santos". Pantaleão justificou a pele escura do retrato, desconhecido das freiras francesas na idade gótica, como a cor que Jesus havia adquirido em suas andanças pela Palestina. A carta pode ser uma antiga falsificação da época; contudo, seus argumentos nos interessam. A lenda do culto local insiste em apresentar o *Mandilion* oriental como um exemplar da Verônica romana.

Algumas vezes parece que o *Mandilion* era apenas uma variação da Verônica. Assim, em 1287, a Verônica foi mostrada a um monge sírio e identificada como o pano com a impressão dos traços de Cristo que havia pertencido a Abgar.[30] Mas as coisas não eram tão simples assim. Entenderemos melhor a lenda da Verônica se percebermos que, embora tenha tomado emprestados alguns elementos da lenda de Abgar do início da Idade Média, ela não estava ligada a uma relíquia em Roma. A relíquia romana, de fato, só é mencionada a partir do séc. XII e foi somente no séc. XIII que ficou caracterizado que ela trazia a imagem impressa.

A lenda da Verônica "fala da doença do imperador Tibério e da busca em vão dos seus mensageiros até encontrarem Verônica, a mulher que tinha tido um problema sangüíneo curado por Jesus, e a imagem de Cristo que ela, por gratidão, havia pintado; a história continua falando da cura do imperador... o castigo de Pilatos"[31] – e, finalmente, da destruição de Jerusalém como punição para os judeus. A imagem que, enquanto representação de Cristo, havia curado o imperador, só depois foi identificada como imagem milagrosa e, mais tarde ainda, por volta de 1300, como tema da Paixão, na Bíblia de Roger d'Argenteuil. Foi só



132. Estandarte de campo do exército búlgaro durante a Primeira Guerra Mundial



133. Procissão de peregrinação nos Andes. Foto: Barbara Klemm

por volta dessa época que se começou a dizer que Jesus havia deixado seu rosto impresso no pano de Verônica na Via Crucis.[32] A partir de então, as réplicas da imagem adotam o tema da coroa de espinhos.

Já no séc. XII, algumas pessoas afirmaram terem visto o suor de sangue da face de Cristo no Jardim de Getsemani, na relíquia de pano na Basílica de São Pedro (texto 37A). Desde o tempo do papa Celestino III (1191-98), a Verônica foi mantida trancada na parte superior do teto com seis colunas que serviam de cofre e palco.[33] Mas foi somente um pouco depois de 1200 que se mencionou uma *imagem* no pano (textos 37B e 37C). Como a nova
18 imagem-relíquia ainda estava ofuscada pelo ícone do Sancta Sanctorum, ela precisava de publicidade para estabelecer seu culto.

Com essa finalidade, o culto foi inaugurado por meio de um milagre conveniente. No segundo domingo depois da Epifania, Inocêncio III (1198-1216) tinha o costume de seguir em procissão até o Hospital do Espírito Santo, que ele havia fundado, para pregar sobre o trabalho de caridade e mostrar aos doentes o pano (sudário) com o suor da Paixão de Cristo (texto 37D). Mas em 1216, quando estava sendo trazida de volta para seu relicário após a procissão, a imagem da face virou de cabeça para baixo. Interpretando essa novidade como um mau agouro, o papa apresentou uma oração dirigida à imagem e concedeu 10 dias de indulgências àqueles que faziam a oração.

É assim o relato na *Chronica majora*, de Matthew Paris, concluído logo após 1245, em Sto. Albano (texto 37E). O cronista incluiu em seu texto uma imagem transmitindo sua própria idéia do original romano, a fim de ser compartilhado com todos os que rezassem para a Verônica. É um retrato icônico de um busto que se tornou popular entre as imagens de devoção. Quando foi copiado como capa de um manuscrito de um saltério contemporâneo, recomendava-se ao usuário o seguinte: "De modo a sintonizar a mente do leitor à oração, a face do Redentor [*facies*] é honrada pela obra do pintor [*industriam artificis*]."[34]

O cronista inglês também cita a oração apresentada pelo papa, que se refere à imagem como uma "momento" (*memoriale*) que o Senhor deixou para trás. Aquele que o viu somente "no espelho e na semelhança" pedirá permissão para vê-lo "face a face" um dia. Com o papa Honório III (1216-27) a imagem foi carregada em procissão para o hospital em um relicário muito caro e exposto para veneração dos crentes (texto 37D). Hinos famosos foram compostos, embora só no séc. XIV tenham adquirido seu formato final. O hino *Ave facies praeclara*, que logo se tornaria popular como oração particular, para reforçar a idéia da Paixão, de alguma forma explica, ainda que não muito convincentemente, a cor escura da pele do ícone como resultado do medo de Cristo no Monte das Oliveiras, com o qual o suor sangrento combinaria mais (texto 37F). Em contraste, o igualmente famoso hino *Salve sancta facies* enfatiza o "esplendor divino" do "retrato santo" "sobre o pano branco como neve" (texto 37F).

Quando Roma foi saqueada, em 1527, a Verônica foi colocada à venda nas tabernas de Roma por soldados luteranos do exército imperial.[35] Nunca mais foi vista. Entretanto,

como acontece frequentemente em tais casos, foi logo "redescoberta". No séc. XVII, chegou à câmara de relíquias que Bernini construiu no píer sudoeste que sustentava a cúpula da Basílica de São Pedro.[36] A estátua de Verônica de Francesco Moochi no nicho abaixo 134
descreve o tesouro guardado ali. Josef Wilpert descobriu a atual relíquia como um pedaço de tecido com duas manchas de ferrugem; Paul Krieg a descreve como um tecido de linho onde o contorno de uma barba aparece sobre um fundo dourado. O tamanho da Verônica anterior (40 x 37 cm) sobrevive no receptáculo anterior feito de cristal de rocha e doado em 1350.[37]

O aspecto original da Verônica está documentado em inúmeros registros de peregrinos, amuletos e réplicas.[38] Nos afrescos da capela espanhola, em Florença, pequenas imagens da 16
Verônica são vistas "costuradas nos chapéus" dos peregrinos, como diz Chaucer ao descrever seu *Pardoner* (vendedor de indulgências) com tal Verônica [*vernicle*]. Os pintores da Verônica (*pictores Veronicarum*) tinham uma licença para produzir as imagens e os comerciantes da Verônica (*mercanti di Veronichi)* detinham o monopólio para vendê-las. Uma grande quantidade de tais imagens, produzidas em massa, com tamanho de 7,8 x 4,2 cm, foram encontradas recentemente atrás dos bancos do coro medieval no convento alemão de Wienhausen.[39] Houve ocasiões em que havia um milhão de peregrinos em Roma quando a Verônica era exposta. De acordo com o *Stacions of Rome*, um guia em inglês para peregrinos de 1370, os romanos podiam, nessas ocasiões, comprar três mil anos de indulgências por seus pecados, os italianos nove mil e os estrangeiros 12 mil anos de indulgências. Em 1849, quando a relíquia criou luz própria ao ser exposta, as vendas das réplicas tiveram um novo *boom*. Elas tinham a inscrição *Copie authentique de la Sainte Face de Notre Seigneur* (cópia autêntica da Santa Face do Nosso Senhor).

Os peregrinos afluíam a Roma, como haviam feito antes à Terra Santa. Um de seus objetivos era visitar a Verônica e levar uma reprodução como souvenir ou amuleto. Uma foto dos Andes recentemente publicada mostra uma peregrinação local entre os índios.[40] 133
Sua meta era uma Verônica sul-americana, regional, que, aparentemente, advém de um modelo espanhol do séc. XVII. As mulheres carregam cópias emolduradas de uma imagem onde vêem seus próprios sofrimentos retratados.

A partir do séc. XIV, a Verônica foi incluída entre os instrumentos do sofrimento de Cristo (*arma Christi*), que inspirou meditações pias sobre a Paixão.[41] Era bem apropriada para ser incluída entre as relíquias, a maioria venerada em Paris. Ela também era uma relíquia e assim mais autêntica do que uma obra de arte, pois não se tratava de uma imitação artística. Era autêntica como uma fotografia. Além disso, era classificada como relíquia de toque (*brandea*), pois havia estado em contato físico com o "original" - o próprio Cristo.

As reproduções em massa concordam quanto à sua imagem arcaica da face e do cabelo. Até mesmo em sua coloração escura lembram as imagens de Abgar - a ponto de serem confundidas com este. As réplicas serviram para repetir a idéia da impressão.

Do mesmo modo, a idéia do retrato verdadeiro iniciou um desenvolvimento que teria conseqüências de longa duração na arte ocidental.

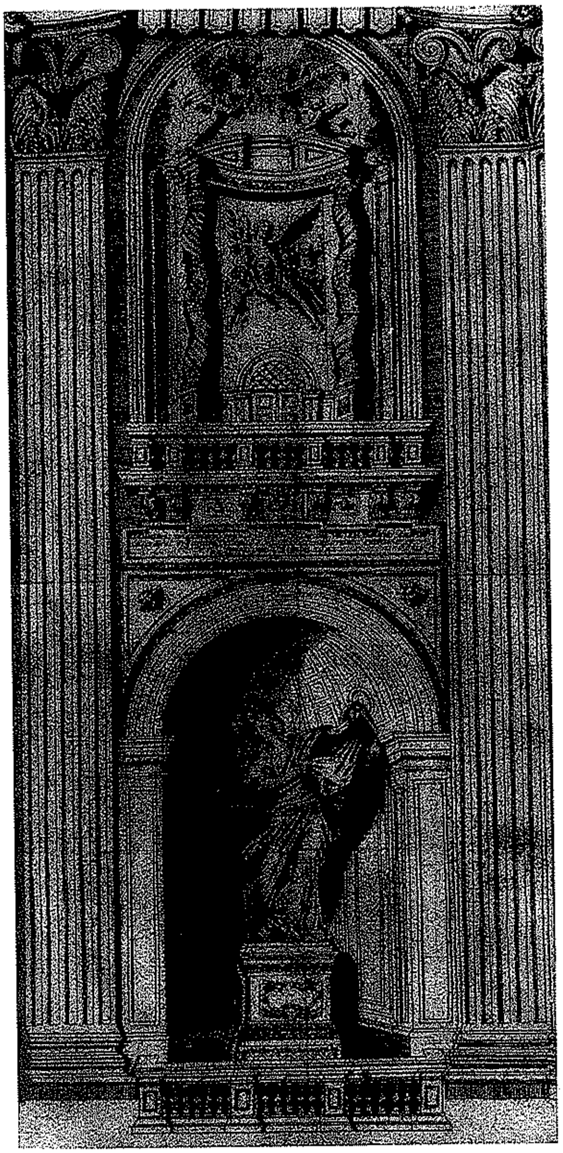
As reproduções não ficavam confinadas à categoria de meras réplicas, não mais do que ocorria no Oriente. Ao contrário, a figura lendária de santa Verônica, a quem os crentes
259, 260 davam o crédito pela origem da imagem, foi logo introduzida como uma figura carregando-a. Desse modo, uma "prova" da origem e da idade da relíquia foi providenciada ao se trazer a primeira dona na imagem. Por último, ao apresentar o pano em seus braços estendidos como os prelados faziam em Roma, a santa convidava ao culto com seu gesto. Essa variação na verdade retratou o original, como uma imagem dentro de uma imagem, por distinguir a relíquia do relicário, o objeto de culto de seu suporte ou apresentação.

A introdução de temas narrativos no ícone adequava-se às idéias sobre arte no Ocidente, que favorecia um uso mais livre de imagens. A história dessa variante se estende das imagens do "mestre da Verônica santa", um pintor de Colônia, de 1400, a quem foi dado este nome pela história da arte, [42] até o Renascimento e muito depois. As diversas idéias inerentes às imagens estão, de certa forma, resumidas em um retábulo de altar que Ugo da Carpi pintou para o altar da relíquia na Basílica de São Pedro, em 1525, pouco antes do
135 saque de Roma.[43] Ele retrata a santa chamada Verônica com a relíquia, de pé entre Pedro e Paulo, que representam a Igreja Romana, assim reunindo o antiga proprietária [da relíquia] e os atuais. Uma inscrição indica que o pintor fez o painel sem usar um pincel (*per Ugo Carpi intaiatore, fata senza penelo*). Vasari e Michelangelo fizeram pouco desse comentário, dizendo que o pintor, de qualquer maneira, tinha de ter usado sua mão.

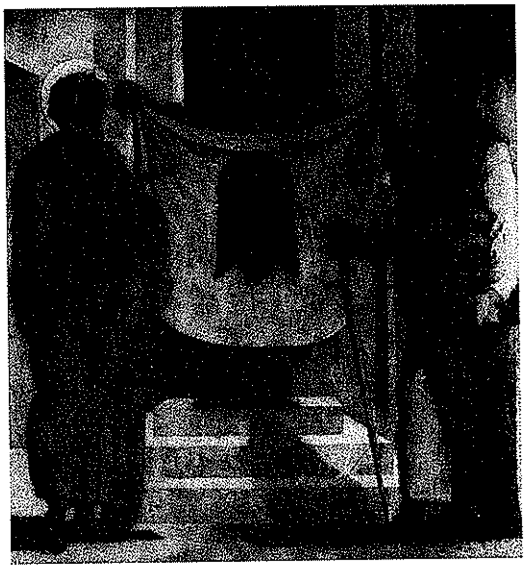
Dürer desenvolveu uma tradição diferente quando fez da Verônica o tema de uma
136 grande gravura de 1513.[44] Cristo está com a coroa de espinhos sobre a cabeça e demonstra sofrimento em sua face. O véu não é carregado por Verônica, mas por anjos que o apresentam como um legado celestial para a igreja terrestre. O artista consegue combinar a historicidade da Paixão, a prova material da biografia de Cristo, e a Face Divina, que nem os anjos conseguem visualizar diretamente.

Jan van Eyck tentou satisfazer outra reivindicação do original, ao insistir em elevá-lo
261 ao padrão de retratos da época.[45] Era, afinal, um "verdadeiro retrato" e deveria destacar essa qualidade. Enquanto isso, os artistas haviam criado o retrato moderno e definido suas premissas, incluindo um modelo vivo como modelo. No caso de Cristo, havia a autêntica impressão no véu em Roma. Ao usá-la como modelo, um pintor de retratos podia se sentir seguro em ir além do esquema tradicional e reconstruir a aparência da pessoa que havia vivido por meio de um novo ato de imitação. Por essa razão, o antigo hino da Verônica (texto 37F) foi escrito ao lado da miniatura nos manuscritos que substituíram o tipo de van Eyck (capítulo 19c).

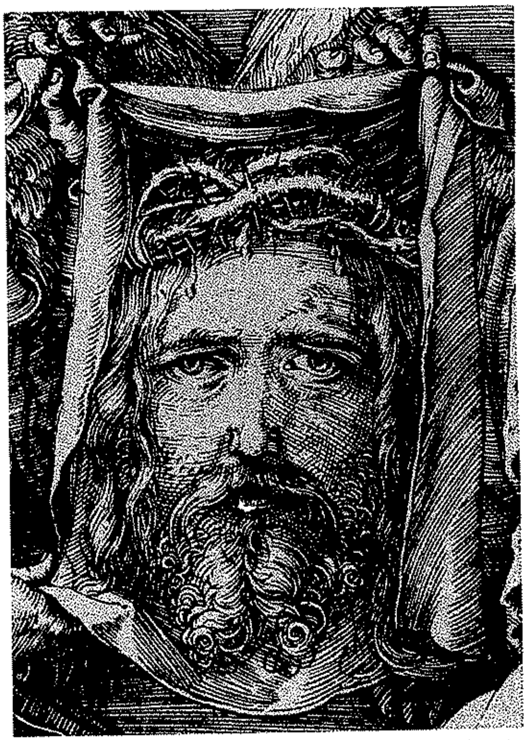
Deste modo, as recriações e interpretações da imagem, com traços semelhantes e diferentes dos ícones de Bizâncio, têm a ver com a idéia do retrato ideal, desenvolvido de



134. Pilar com Verônica, baseado em gravura de Pietro Mallio, 1646. Roma, S. Pedro



135. Painel de altar de Ugo da Carpi para a capela de Verônica, ca. 1525. Roma, S. Pedro



136. Verônica (detalhe), gravura de Albrecht Dürer, 1513

maneiras e direções diversas em relação ao tema da Verônica. Nas imagens de devoção produzidas juntas com as "Verônicas" mecânicas, a idéia da Verônica está sujeita a uma pletora de aplicações e interpretações. Às vezes, busca-se a beleza ideal, outras vezes uma expressão vívida do terrível sofrimento. Um artista dota os traços com dignidade silenciosa, outro lhe dá uma fala vívida, como quando os olhos de Cristo encontram os do contemplador enquanto sua boca está torcida de dor. Assim, a imagem ocidental cumpre várias expectativas associadas com a visão de Cristo.

Mas a idéia do retrato autêntico como impressão em um pano permaneceu como característica comum da imagem bizantina de Abgar e da imagem ocidental da Verônica. Lendas diferentes circularam no Leste e no Oeste, mas por muito tempo as imagens eram virtualmente intercambiáveis por expressarem a mesma idéia. Na *Antiguidade tardia*, o véu com a impressão "verdadeira" dos traços de Cristo atendeu, pela primeira vez, aos requisitos de uma imagem devocional cristã. Era, na verdade, o que as imagens milagrosas dos pagãos alegavam ser – uma imagem de origem sobrenatural, portanto, sancionada pelo céu. Ao contrário das imagens pagãs, contudo, não era uma mera invenção, mas semelhante a uma pessoa real e podia então ser testemunha da encarnação de Cristo contra as dúvidas dos hereges. Em *Bizâncio* medieval, uma vez que a imagem devocional cristã deixava de ser uma questão de disputa, a mesma imagem no tecido servia de arquétipo de uma imagem humana na qual a semelhança de Deus era refletida. Sua beleza era revelada por recriações livres melhores que o original, que reivindicava para si o ideal de perfeição. Em *Roma*, o véu foi introduzido primeiramente como relíquia não icônica que havia entrado em contato com o corpo de Cristo. Em uma época na qual o milagre da Eucaristia – o sacramento da transformação do pão consagrado no corpo de Cristo – estava sendo confirmado como dogma, a Igreja também queria ganhar uma visão direta do corpo histórico, cuja realidade era a pré-condição da realidade do sacramento.

A visão da imagem no véu parecia antecipar a visão de Deus, embora sujeito às condições de uma visão terrena de uma face humana. Petrarca faz um velho sair em peregrinação até Roma, "uma vez que o anseio o fez olhar a semelhança [*sembianza*] dele que ele esperava ver no céu em breve". [46] Em *Vita Nuova*, Dante expressa a antítese da imagem terrena e da visão celestial em termos semelhantes. Os peregrinos saem em suas viagens para Roma "para ver essa imagem milagrosa que Jesus Cristo deixou para nós como prova [*essemplo*] de sua bela *figura*, que minha senhora Beatriz contempla gloriosamente [*gloriosamente*]".[47]

Notas

1. O estudo de Dobschütz (1899), ainda é a autoridade quanto à história e às lendas, e mais recentemente, Cameron, (1980). Sobre a imagem em particular, cf. Grabar (1931); Bertelli (1968); Dufour Bozzo (1974); Thierry (1980); Wilson (1978); e também, Cameron (1983). Sobre Edessa, cf. J. B. Segal, *Edessa: "the Blessed City"* (Oxford, 1970).
2. Dobschütz (1899), 102ff. e 197ff., e K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter* (Estrasburgo, 1887); M. Green, "Verônica and Her Veil", *Tablet*, (31 de dezembro 1966), 1470ff.; Chastel (1978); Belting (1981a), 200ff.; Belting (1982c), 45-46; Heinrich Pfeiffer em M. Fagiolo e M. L. Madonna, eds., *L'arte degli Anni Santi* (Roma, 1984), 106ff. e 113ff. Também cf. K. Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons* (Cambridge, Mass., 1978), 81ff., e A. Katzenellenbogen, "Antlitz", em *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (1937), 1:732ff.; Lewis (1985), 100ff.
3. W. Grimm, *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder* (Berlim, 1842).
4. Bertelli (1968), 7ff., e Fagiolo e Madonna (ver n. 2 acima), 122 nº II.9.
5. Dufour Bozzo (1974). Sobre a imagem no Vaticano, cf. G. Baronio, *Annales Ecclesiasti* (Veneza, 1740), 10:824; a imagem de Abgar se encontra hoje em S. Silvestre.
6. K. Weitzmann, "The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos", *Cahiers archéologiques* 11 (1960): 163ff. Cf. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 34 - 36; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 28.
7. Bertelli (ver n. 4 acima).
8. Cameron (1980); Wilson (1978); Belting (1981a), 162-63. Fontes estão em P. Vignon, *Le St-Suaire de Turin...*, 2ª ed. (Paris, 1939), 100ff. (p. ex. Clari, como nas nn. 28, 90). O sudário preservado foi inicialmente identificado como uma cópia (*imago*) do original no séc. XIV.
9. G. Vikan, ed., *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections* (Princeton, 1973), nº 56.
10. Dobschütz (1899), 130ff. Cf. as referências na n. 1 acima.
11. Ibid., 149ff., com documento nºs 56 - 64. Cf. Weitzmann (1960) (ver n. 6 acima) e Grabar (1931).
12. Sobre o tema da *Koimēsis*, cf. M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge, étude historico-doctrinale* (Vaticano, 1944). Sobre o ícone antigo, ilustrado aqui, cf. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 42.
13. Dobschütz (1899), 167 e anexo II B 25.32.
14. V. Grumel em *Analecta Bollandiana* 58 (1950): 135ff. Cf. Pallas (1965), 137-38, e Belting (1981a), 182-83.
15. Assim, Ana Comnena em sua Alexíada sobre seus pais, Aleixo e Irene (*Anne Comnène, Alexiade*, ed. B. Leib [Paris, 1943], 2:110.20, e E. R. A. Sewter, *The Alexiad of Anna Comnena*, Penguin Classics [Baltimore, 1969], 109). Cf. texto 19.
16. V. N. Lazarev, *Novgorodian Icon Painting* (Moscou, 1969), ilus. 8-9; K. Onasch, *Icons* (Londres, 1963), 374-75 e ilus. 10; Belting (1981a), 182 e fig. 69.
17. Soteriou e Soteriou (1956–58), vol. 1, fig. 68. Sobre o tema do *Pantocrator* e suas retratações, cf. as referências no capítulo 9, n. 9.
18. Ver n. 15 acima.
19. Mango (1962), fig. 17, e Rice (1959), fig. 23.
20. Cf. os ícones no Sinai (Soteriou e Soteriou [1956-58], vol. 1, fig. 167), a Grande Lavra em Monte Atos (Chatzidakis, in Weitzmann, with Chatzidakis et al., 1965, fig 42), e o ícone na parede na igreja consagrado a ele em Nerezi, de 1164 (ver capítulo 12 n. 63.)
21. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (Londres, 1966), 252 fig. 56, e Grabar (1931), ilus. 3.
22. V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda* (Moscou, 1947), ilus. 30b.
23. Moscou, Museu Militar; cf. Wilson (1978), fig. A, p. 146.

44. Pearson (ver n. 2 acima); ilus. 17. Nesta gravura de Dürer, cf. H. Tietze e E. Tietze-Conat, *Kritisches Verzeichnis der Albrecht Dürers* (1937), 2:90-91 nº 562 (Bartsch 25), e W. L. Strauss, *The Intaglio Prints of Albrecht Dürer* (Nova York, 1977), nº 69.

45. H. Belting e D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler* (Worms, 1983).

46. O soneto de Petrarca nº 16. Cf. Dante, *Paradiso* 31.103.

47. Dante, *La vita nuova* (1293), cap. 11.

12. A ICONÓSTASE E O PAPEL DO ÍCONE NA LITURGIA E NA DEVOÇÃO PRIVADA

Nada recebeu tanta atenção quanto o desenvolvimento histórico da iconóstase - o biombo ou a parede com imagens em frente à capela-mor. Hoje em dia, ela é um acúmulo híbrido de imagens formando uma parede fechada, tendo chegado a esse extremo somente no final do Império Bizantino, primeiramente na Rússia, talvez. Também o nome, "iconóstase", só foi adotado posteriormente.[1] Portanto, é de interesse pesquisar como eram na Idade Média os biombos com imagens, comuns a partir do final da Antiguidade, e quando os ícones foram acrescentados a eles. Exemplares que sobreviveram, bem como descrições antigas, nos possibilitam reconstruir biombos antigos, embora haja um interesse maior nas questões técnicas do que nos ícones em si.[2]

Em vez de postular um "desenvolvimento" rigorosamente constante, deveríamos estar preparados para a descoberta de que as coisas variavam até mesmo de um mosteiro para outro. O termo *templon* – primeiramente, o nome para um friso de ícones no biombo e 138 depois o termo geral para biombos com ícones[3] – parecia denotar um tipo fixo. Mas não faria sentido montar ícones em posições permanentes, uma vez que seu repertório era mudado de acordo com a data festiva. A galeria (o espaço que dividia a capela-mor do resto da igreja) era o local para aqueles momentos da liturgia que aconteciam fora do coro e diante da congregação. O ícone do santo do dia era, segundo o texto, exposto ali para que a congregação pudesse beijá-lo e se ajoelhar (*proskynēsē*) diante dele.[4] Quando a ocasião pedia, painéis individuais eram removidos do friso de imagens para veneração especial. As práticas litúrgicas administravam tanto os beijos nas iconóstases durante a liturgia (capítulo 9e), quanto a transformação da fachada da capela-mor nos dias festivos. Era uma espécie de parede (diante da capela-mor) *com* imagens, e não uma parede *de* imagens, e mudava 137 frequentemente no intervalo entre os ícones fixos dos santos padroeiros. Este capítulo se dedica não somente à iconóstase, mas também ao uso dos ícones durante as horas de oração diária e durante a liturgia (Eucarística).

A questão do papel desempenhado pelo ícone durante a liturgia criou diversas polêmicas inúteis. Há quem o veja como a essência da imagem litúrgica. Para outros, ele nunca teve, nela, lugar. Mas atualmente não há dúvida de que os ícones foram introduzidos na

Os padres interrompem a procissão diante do biombo da capela-mor e entram no santuário, ou bema, após beijarem as portas por onde passaram. Assim que as cortinas do biombo são cerradas, a congregação participa da liturgia apenas ouvindo o que é dito ou cantado ou olhando o biombo, isto é, os ícones. Uma vez que o altar não está sempre visível, os ícones não são colocados no altar em si, mas na iconóstase. Somente a cruz da procissão fica, temporariamente, no altar, representando Cristo, assim como o Evangeliário, quando está ali colocado.

A "liturgia da palavra" começa, na verdade, com uma procissão diferente, denominada posteriormente de "Entrada Menor". Originalmente, a entrada do clero e da congregação em uma das igrejas de Constantinopla era a "estação" para a celebração de um dia de festa. O patriarca partia da Basílica de Hagia Sofia e, depois de uma pausa diante da Coluna de Constantino, no Fórum, entrava na igreja da estação.[7] Essa forma de entrada permaneceu como costume mesmo após o desaparecimento da estação. Começava na porta principal denominada "portas belas" (*hōraiai pylai*), e terminava diante das "portas santas" da capela-mor, ainda fechadas. A primeira entrada passava pelo portal para o interior da igreja, e a segunda pelo portal para dentro da área do altar. A "liturgia bíblica" acontecia diante das "portas santas", mas o sacrifício da missa em si era realizada atrás das mesmas. Os portais, desse modo, definiam os três momentos da liturgia: o vestíbulo (*narthēx*), como local das horas diárias de orações; a nave (*naos*), como o local da primeira parte da liturgia principal; e a capela-mor (*bēma*) como o local de sua conclusão.

Este breve resumo serve para esclarecer a topografia da igreja no que diz respeito às suas funções para a liturgia. As portas do biombo da capela-mor eram um portal, assim como a entrada da igreja em si; mais ainda que esta última, as portas eram um ponto focal dos eventos da liturgia, que acontecia diante ou além delas. Uma ida e vinda repetida, sendo cada uma das vezes dramatizada pela saída dos sacerdotes e seu retorno diante dos olhos da congregação, ressaltava a importância do limite formado pelas portas (e pelo biombo) entre as áreas acessíveis e inacessíveis da igreja – entre o visível e o invisível, independentemente do significado desses termos. De certa maneira, o invisível se tornava visível diante do biombo. A imagem era uma representação, uma tradução da realidade litúrgica – isto é, a presença de Deus e dos santos. Os santos se tornavam visíveis em seus retratos; a festividade (por exemplo, Sexta-feira Santa), no evento subjacente (por exemplo, a Crucificação). Com seus elementos intercambiáveis, a iconóstase se tornava uma espécie de biombo com imagens que resumiam o repertório litúrgico.

Entretanto, se além dos ícones permanentes havia ícones móveis que eram também retirados do biombo, devia haver outros locais na igreja onde eram guardados e venerados normalmente, pelo menos fora da liturgia. O tesouro não era o único lugar usado para isso; as capelas, os presbitérios laterais, as salas nos vestíbulos e os túmulos dos doadores também eram utilizados. Nas normas de um mosteiro do séc. XII, está escrito que os ícones deveriam ser mostrados em suportes caros ao lado do túmulo do fundador.[8] O mesmo texto aconselha que, após uma procissão, todas as relíquias sagradas levadas nela, inclusive os ícones, fossem devolvidas aos "locais santos a que pertencem".[9] Tal descrição nos mostra o pouco que conhecemos do mobiliário do interior da Igreja Bizantina, com seus itens móveis. A iconóstase pode ter sido o ponto focal, mas não era o único teatro para a veneração de ícones.

Os textos nos mostram a topografia dos ícones, que recebiam a iluminação cerimonial ou o uso de incenso. As normas do mosteiro imperial de Cristo Pantocrator, em Constantinopla, são um excelente exemplo. O padre é instruído a oferecer o incenso inicialmente ao ícone titular da igreja principal, Pantocrator e, a seguir, a "todos os locais santos dentro da igreja, incluindo os ícones que fossem os mais venerados".[10] Quando o fundador mencionava a iluminação dos ícones, ele queria dizer por ícones não somente os painéis, mas também as pinturas nas paredes colocadas em posições proeminentes no mosteiro e veneradas da mesma maneira que os painéis. Essas incluem imagens de dias festivos da Crucificação e da Descida de Cristo ao Inferno (anástase).[11] Na vizinha igreja da Virgem, no mesmo mosteiro, luzes eram acesas em cada uma das imagens (*eikona*) sobre as sete portas dentro da igreja. Sem dúvida, este caso é extremo, mas a inclusão de ícones de parede não era incomum. O ícone da Morte de Maria (*koimēsis*), um mosaico na parede sobre a entrada principal na parede interna ocidental, era iluminado não somente aqui, mas em outro mosteiro, porque a "graça da inspiração divina se encontra... neste ícone (*eikonisma*)".[12] Nas igrejas da Virgem, a *koimēsis* era a "festa das festas".[13]

No mosteiro do Pantocrator, na festa da Transfiguração de Cristo, uma vela especialmente grande era posta diante do "ícone do Redentor, que é colocada [para veneração]."[14] Sem dúvida, a metamorfose (*metamorphōsis*) - a transformação de Cristo em sua forma divina - era tão importante para a Sua percepção, como a morte de Maria - sua passagem para o céu (*metastasis*)[15] - o era para a percepção de Sua Mãe. Os dois eventos transcendiam em uma realidade diferente, cuja existência também era a premissa da veneração do ícone em termos de seu arquétipo celestial, que se revelava por meio da imagem material.

O mosteiro do Pantocrator nos dá uma imagem vívida dos diferentes locais dos ícones nas três igrejas que o compõem. A iluminação seguia uma hierarquia tanto entre os ícones quanto na sequência de festas, no número de velas e no tipo de candelabros usados. O ícone titular na igreja principal é mais iluminado que os dois ícones de genuflexão (*proskynēseis*) (cf. capítulo 12c). Na igreja da Virgem, outros dois ícones de genuflexão recebem atenção. A padroeira, *Maria Eleousa*, é representada em um ícone de procissão (*signon*) e em um mosaico no vestíbulo. Outro mosaico vestibular de Cristo, a Virgem e João Batista forma uma deidade com três figuras. Finalmente, duas luzes devem ser providenciadas "diante do ícone de Cristo que fica na entrada dos nossos túmulos". Em outro mosteiro, o repertório de ícones incluía um em pedra sobre uma ponte que levava à área em volta do mosteiro, que deveria ser venerado pelos transeuntes.[16] Em um convento imperial da Virgem na capital, uma procissão passava pelo convento até uma pintura de parede da Dormição da Virgem (*koimēsis*), no muro externo do dormitório das freiras.[17]

b. Cruz, Evangeliário e Ícone no Ritual da Igreja

Quando lemos as regras para procissões nos mosteiros dos sécs. XI e XII com atenção, notamos que naquelas para ordens monásticas rigorosas nenhum ícone era carregado, mas somente uma cruz com o Evangeliário, como era a tradição mais antiga da "Grande Igreja" - a Basílica de Hagia Sofia. Na antiga missa das estações, o diácono pegava "a cruz que fica diante do altar", o patriarca pegava o "Evangeliário que fica sobre o altar", e os dois saíam da Basílica em procissão.[18] Na "Entrada Menor", o Evangeliário era beijado pelo patriarca diante da porta principal e trazido para dentro da igreja como representação de Cristo, enquanto o diácono o levantava e convidava todos a se levantarem em respeito ao surgimento da "sabedoria".[19]

Nas procissões em um convento da Virgem em Constantinopla, durante o séc. XI, "a cruz, o Evangeliário e o incensório" eram carregados.[20] Cem anos depois, o príncipe imperial Isaac usou esse mosteiro como modelo para o seu próprio, mas mudou as regras, incluindo ícones sempre que podia. Durante a procissão na festa principal da Virgem (a *koimēsis*), por exemplo, "o abade deve carregar o Evangeliário, outro o ícone da Mãe de Deus [o ícone padroeiro do mosteiro] e outro, a grande cruz localizada na capela-mor... A procissão deve dar a volta por todas as paredes do mosteiro para consagrá-lo e preservá-lo, bem como a sua terra".[21] Claramente, o santo titular, com a aparência da Virgem, é convocado simbolicamente para ocupar o mosteiro. Nas regras de Isaac para a Grande Liturgia, onde anteriormente somente a cruz era mencionada, agora o fundador especificava que os ícones fixos no biombo deveriam também ser beijados.[22]

Segundo a regra para o mosteiro do Pantocrator definida pelo imperador, cujo irmão era o referido Isaac, a mudança é ainda mais marcante. Toda sexta-feira ao anoitecer, a *presbeia*, ou "intercessão", as vésperas da Virgem incluíam uma procissão comemorativa aos túmulos da família. Além do ícone da procissão da Virgem da Misericórdia (*Eleousa*), que em outros momentos ficava em um suporte (*signon*) na igreja da Virgem no mosteiro, "os outros ícones santos devem participar [da procissão]. Eles também passarão por nossos túmulos e farão uma pausa para uma súplica maior". Durante "a entrada e a saída dos ícones santos", todos os corredores deveriam estar iluminados de maneira festiva,[23] sendo que, nos dias de celebração dos mortos, até mesmo essa cerimônia era superada. A seguir, o original do ícone milagroso da *Hodegetria* era trazido de seu lar para o mosteiro e passava a noite nos túmulos da dinastia, na presença de todos os monges do convento.[24] O imperador, não satisfeito com o poder dos ícones locais do mosteiro, vinculou a salvação dos seus ancestrais ao mais famoso deles em todo o império. Em seu próprio mosteiro, ele conseguiu integrar a veneração do ícone com a liturgia por meio de uma regra vinculante.

O que já foi dito sobre o papel do ícone na liturgia (capítulo 9e) precisa ser agora ampliado e, até certo ponto, qualificado. As imagens situadas dentro do espaço litúrgico, ilustrando temas litúrgicos, não eram sempre aquelas que tinham uma parte ativa na prática litúrgica. Elas frequentemente serviam, como a poesia litúrgica, para tornar visível e concreto o conteúdo da liturgia. Após a iconoclastia, os hinos também se tornaram cada vez mais concretos em termos de conteúdo narrativo e visual. As imagens em si tomaram sua própria forma a partir da anamnese litúrgica, que não narrava os eventos bíblicos em termos literais, mas os transferia para a esfera atemporal de um mistério revelado. A padronização trabalhava contra o privilégio dado a ícones isolados (capítulo 9d).

Uma etapa mais avançada apresentava-se quando a celebração de um santo ou de uma festividade passou a ser firmemente ligada à veneração de uma imagem que antes não fizera parte da liturgia. O calendário litúrgico, então, estabelecia quando o ícone da festa de um santo ou o ícone do dia teria sua vez e também garantia que sua veneração permanecesse dentro da estrutura da ordem litúrgica. As referências aos pedestais das imagens (*stasidion, signon, proskynēma*) demonstram que tais ícones eram exibidos no interior da igreja.[25] Entretanto, não está claro o papel que desempenhavam dentro da liturgia. Somente os ícones
138 das festividades de Cristo (geralmente limitados ao número 12), que formavam o *templon*, ou os que ficavam sobre este, eram litúrgicos por natureza. Recebiam iluminação especial durante as orações da liturgia e, a menos que fossem pintados em uma tela longa, poderiam ser removidos da série quando chegava a festividade.[26] Uma regra de um mosteiro do séc. XI especifica em mais detalhes o que eram as "festividades do Senhor", denominando a Páscoa, Pentecostes, a Anunciação e assim por diante.[27] O mesmo conjunto de regras se refere a um ícone da "Crucificação Redentora" no biombo da capela-mor. O mosaico da Morte da Virgem (*koimēsis*), acima da porta principal interna, também foi incorporado nas procissões no dia festivo apropriado.[28]

O caso era diferente quando o fundador tentava introduzir seu ícone favorito, sempre que possível, na liturgia. Este representava a pessoa jurídica de um mosteiro ou era usado para a salvação pessoal no túmulo do fundador. Se tal ícone, que havia servido a um interesse pessoal, era incorporado à liturgia, ele necessitava de um esforço especial do fundador para fazer sua veneração aceitável pelos monges. Essas tentativas estão refletidas nas regras do mosteiro da época criadas pelos leigos.

Na liturgia pública na capital, no entanto, vinculada à da igreja episcopal, e na liturgia dos grandes mosteiros, onde os leigos não tinham jurisdição, a inclusão dos ícones no ritual foi um processo demorado e incerto, e suas etapas ainda não podem ser descritas. Só muito de vez em quando temos uma vista rápida do processo, quando novos rituais agregam novas imagens ou imagens aparecem com novos temas. A liturgia da Paixão é um exemplo pelo qual o processo pode ser revelado, mas até mesmo neste caso, a liturgia da Grande Igreja levou um bom tempo antes de adotar as inovações dos mosteiros semiprivativos.[29] Os ícones bilaterais da Virgem lamentando e de Cristo pranteado eram destinatários adequados para as antífonas do lamento da Virgem. Um testamento do séc. XI dá a dois ícones 163, 207 os nomes exatos dos hinos litúrgicos marianos, *Theotokia*, e o inventário do mosteiro de *Eleousa* dá a um ícone mariano o nome das vésperas de sexta-feira, *Presbeia*,[30] indicando que esses ícones tinham uma função definitivamente litúrgica. Ao final do Império Bizantino, o ícone havia se incorporado à prática litúrgica diária, até mesmo na Basílica de Hagia Sofia, a ponto de Simeão de Tessalônica escrever detalhadamente sobre o uso de ícones na liturgia de lá.[31]

c. Imagens Votivas como Instrumentos de Salvação e como Comemoração do Doador

Em nenhum outro lugar a mentalidade de um fundador de mosteiro leigo foi tão claramente revelada quanto no regulamento que o príncipe Isaac concedeu, em 1152, no fim de sua vida, a um mosteiro recém-fundado, onde desejava ser enterrado.[32] O mosteiro era na Trácia, longe da capital, e era dedicado à Virgem que tinha o título de Salvadora do Mundo (*Kosmosōteira*). Isaac a denominou "minha Salvadora do Mundo e múltipla benfeitora" e lhe prestou uma homenagem com um ícone em mosaico que, segundo seu desejo, deveria permanecer no mosteiro. Ele o decorou com uma cobertura de ouro e prata e determinou que deveria ser exposto em seu próprio túmulo. O ícone já fora cultuado na região, pois Isaac lhe deu o nome da cidade mais próxima ao mosteiro, Raidestos. Mas ele desejava que todos acreditassem que o herdara e que fora autorizado pelo céu a usá-lo como seu ícone pessoal. É possível que ele já o possuísse na capital, no mosteiro de Chora, onde originalmente queria ser enterrado, pois solicitou um suporte para um ícone em mosaico que havia sido montado lá, em seu túmulo. O ícone, que era transportado em ocasiões festivas, era, ainda, o padroeiro visível do mosteiro e, com a sua colocação no túmulo de Isaac, também o intercessor pessoal para o seu fundador. Portanto, o suporte recebeu outra imagem de tamanho idêntico na forma de um ícone de Cristo. Em reconhecimento à devoção de Isaac, a Virgem iria intervir junto a Cristo como sua protetora. Por último, para enfatizar sua piedade pessoal, Isaac mandou afixar à tampa de seu túmulo uma cópia em prata do amuleto de Maria que ele usava no pescoço.

O retrato de Isaac nos chegou somente por meio de uma réplica do séc. XIV, que permanece em seu primeiro túmulo, no mosteiro de Chora.[33] Ele proibira o uso de um retrato (*eikonisma*) no local do seu novo túmulo, já que seu corpo não mereceria tal honra após sua decomposição. Se acreditarmos na réplica posterior, Maria está em atitude de súplica a Cristo, que era chamado de *Antiphonites* em Constantinopla, isto é, aquele que 149 "responde". Porém, o texto de Isaac indica que Maria segura seu Filho nos braços. Ele era obcecado por obter e estipular, por contrato, todas as orações e petições monásticas em seu nome, até onde a convenção o permitisse. Por isso, chegou a determinar o número

de pobres que deveriam ser alimentados e quantas orações deveriam fazer pelo fundador depois de serem satisfeitos. Toda noite, diante do ícone da Virgem no túmulo do fundador, e depois das vésperas, toda a casa do mosteiro deveria invocar a misericórdia (*eleos*)
139 da padroeira de Isaac. O título *Eleousa* estava associado a inúmeros ícones marianos, mas nem sempre seguiam o mesmo tipo de imagem fixa (capítulo 13f).

Durante suas deliberações litúrgicas, Isaac mencionava a iluminação festiva de outros dois ícones situados dentro da igreja e, portanto, distintos daqueles do túmulo no vestíbulo. Ele os chamava de *proskynēseis*, ou ícones de genuflexão, pois deveriam estar no centro da veneração litúrgica, como o ícone daquele dia específico. O lugar deles era "em qualquer lado da igreja", o que só pode significar que eram montados sobre pilares que ladeavam a iconóstase diante da capela-mor. Isaac também os chamava de *eikonismata*, como se fossem painéis portáteis, e elogiava os efeitos que causavam por serem seres vivos e falantes. Finalmente, ele os identificava. A padroeira do mosteiro, Maria Salvadora do Mundo, era complementada por Cristo o "mais caridoso" (*hyperagathos*) – isto é, caridoso para o protegido de Maria, Isaac. Lâmpadas queimavam constantemente diante desses ícones e nas festividades da Virgem, dois candelabros de oito braços ficavam de pé diante
139, 140 deles. Os ícones fixos da padroeira do mosteiro e do seu companheiro, provavelmente pinturas de parede em tamanho natural com molduras preciosas, assumiam duas funções. Maria e Cristo formavam uma dupla cujo diálogo incluía uma intercessão permanente pelo fundador; eles visivelmente lembravam ao mosteiro quem deveria ser beneficiado pela atividade litúrgica ali realizada. O ícone da Virgem, neste caso, representava a verdadeira detentora dos direitos no mosteiro, ao passo que o ícone portátil no túmulo representava sua intercessão pessoal por Isaac. Por último, as funções extralitúrgicas dos dois ícones de pé ficam claras quando Isaac descreve a designação das autoridades monásticas. As chaves do ministério eram depositadas diante dos ícones, onde eram recolhidas pelos candidatos após se ajoelharem três vezes.

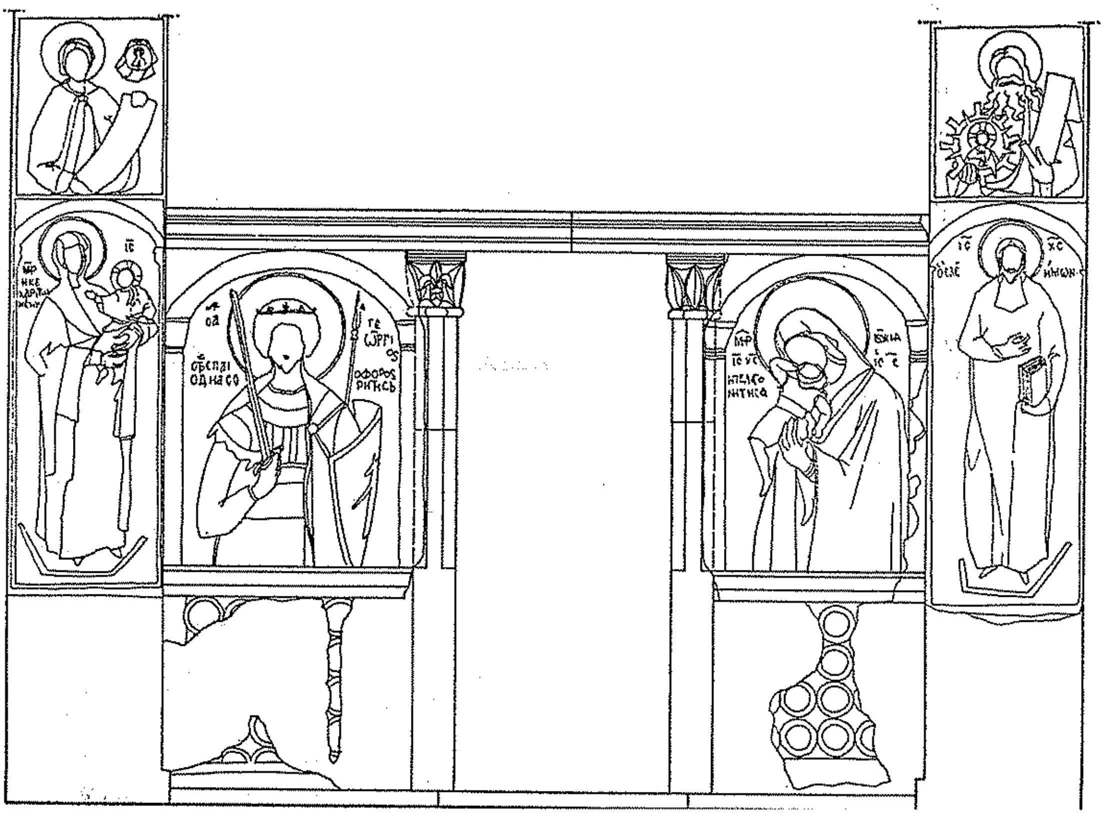
Esse cenário explica o termo "ícones de genuflexão", ou "ícones de prostração" (*proskynēseis*), cujo significado é bastante amplo. Não há dúvida de que se referia a qualquer ícone exposto em dias festivos para veneração [*proskynēsis*], (seção b acima). Como via de regra, isso também se aplicava ao ícone local ou titular de uma igreja, que ocupava a posição mais elevada em sua coleção particular de ícones. No inventário do mosteiro de Maria Eleousa, este ícone é diferenciado de outros ícones marianos como um *proskynēma*.[34] Mas se era um painel móvel, tornou-se um costume duplicá-lo na iconóstase de modo a lhe dar um lugar fixo na imagem da parede. Nesse local, ele funcionava para repassar a súplica (*deēsis*) de um fundador ou de uma comunidade por meio de sua intercessão (*presbeia, paraklēsis*) com Cristo.[35]

Esse histórico explica por que dois "ícones de genuflexão" são sempre mencionados nas duas principais igrejas do mosteiro do Pantocrator, e por que são sempre diferenciados do ícone titular.[36] Como se menciona um pedestal para o ícone titular na igreja da Virgem, podemos então ter certeza de que era um ícone portátil de procissão. Na terceira igreja do mosteiro, dedicada a São Miguel, somente o ícone do arcanjo é denominado um *proskynēsis*, e diz-se que o Redentor ficava no lado oposto a ele. Nesse caso, então, o ícone principal estava firmemente engajado em diálogo na iconóstase.

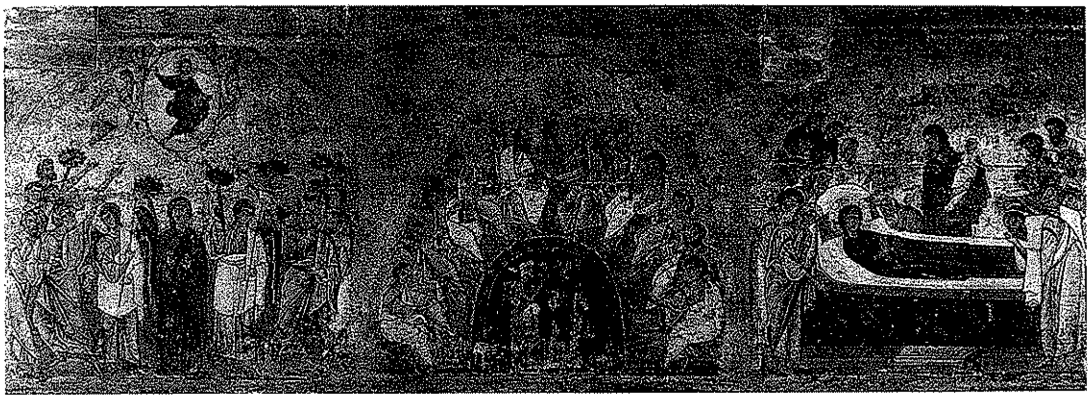
No mosteiro de Arakas, próximo a Lagoudera, Chipre, os ícones fixos na iconóstase na
forma de imagens de parede, assim como os painéis móveis nela colocados ocasionalmente, 139, 140
sobrevivem desde 1192, ano da fundação do mosteiro.[37] Os primeiros são figuras de corpo 141, 142
inteiro, e os segundos, de meio-corpo. Na iconóstase, a Mãe da Misericórdia (*Eleousa*) trata de uma longa lista de súplicas ao "Cristo que atende" (*Antiphonites*), enquanto que no painel ela é identificada com o nome do mosteiro, como a "Mãe de Deus de Arakas". Já no painel correspondente a Cristo, o fundador apresenta sua súplica (*deēsis*) como uma inscrição na moldura. Uma comparação desses quatro ícones nos dá uma ideia dos de Isaac. Neste caso, também, os "ícones de genuflexão" eram duas imagens permanentes na iconóstase.

Para a principal festividade da Virgem, a celebração de sua morte em agosto, Isaac concebia uma tarefa importante para o ícone em mosaico sobre o túmulo do fundador. Ele era carregado na procissão por todo o mosteiro como se fosse a padroeira em si, uma atividade apropriada para a imagem portátil. Por meio dessa procissão, a Virgem tomava sob sua proteção o mosteiro a ela dedicado. E, ao se apresentar como a detentora de direitos, ela representava os direitos de Isaac, uma vez que tinha um contrato com ele. Ao retornar à igreja, o ícone portátil passava pela imagem de parede acima da porta do oeste, que retratava a festa do dia, para a qual o ícone de parede era iluminado festivamente. Com isso, Isaac definia claramente os papéis dos ícones individuais e as ocasiões nas quais deveriam aparecer. Em um manuscrito do séc. XII, contendo todas as leituras anuais para os dias festivos, o frontispício, com a vista do mosteiro da maneira como Isaac a idealizava,[38] representa a
padroeira em um mosaico localizado acima da entrada principal. Portanto, Maria detém 143
uma posição proeminente por meio de seu ícone, exatamente como Isaac determinara.

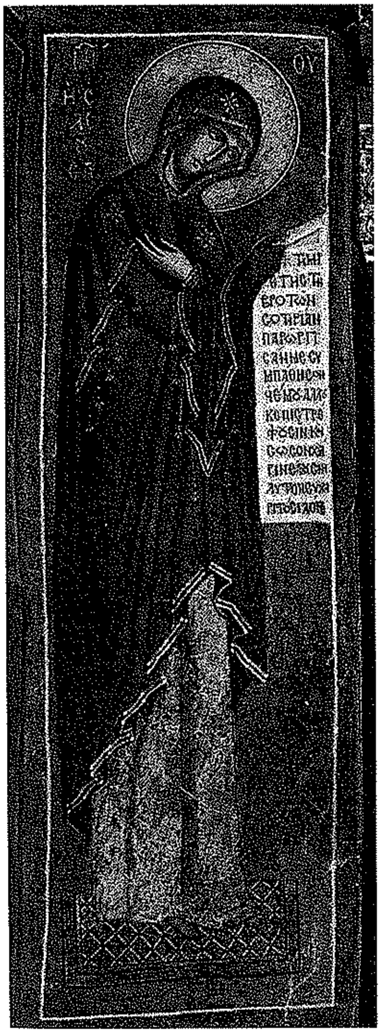
A celebração litúrgica do fundador lucrava com a doação de imagens, pois eram mais duráveis do que documentos em pergaminho ou papel. O alto dignitário Pakourianos, nascido na Geórgia, dera mais um exemplo de magnificência incomum, no final do séc. XI, ao deixar sua enorme fortuna para equipar o mosteiro da Mãe de Deus em Petritsa, atual Bulgária, "da maneira mais bela e suntuosa ao alcance dos meus poderes e enquanto o tempo permitir".[39] Ícones de ouro, prata, esmalte e pedras preciosas tinham um papel especial. Em outros lugares também, ícones com estojos preciosos eram tratados como um grupo especial, diferentemente dos "não ornamentados" (ou seja, painéis meramente pintados).[40] Uma tradição da Geórgia teve papel na prodigalidade de Pakourianos.[41] Como o fundador escolheu nada menos que três padroeiros como "guias e protetores" – João Batista e São Jorge, além da padroeira do mosteiro, Maria – ele deve ter tido dificuldade para harmonizá-los em seus diversos ícones titulares.



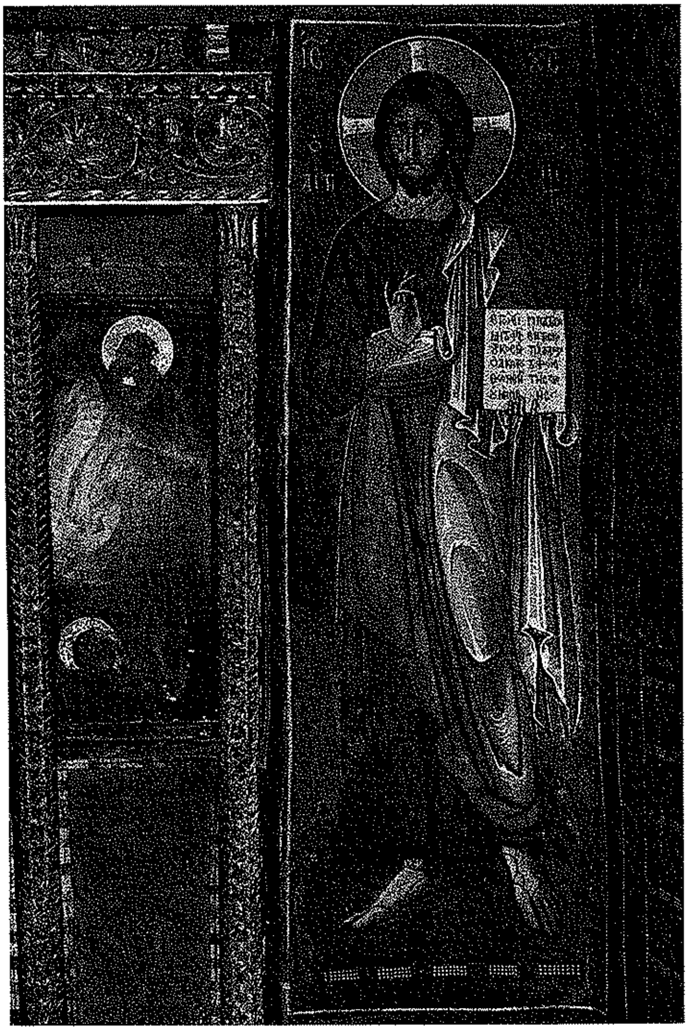
137. Iconóstase diante do altar por G. Babić, séc. XIV. Staro Nagoričino (Macedônia), igreja do mosteiro



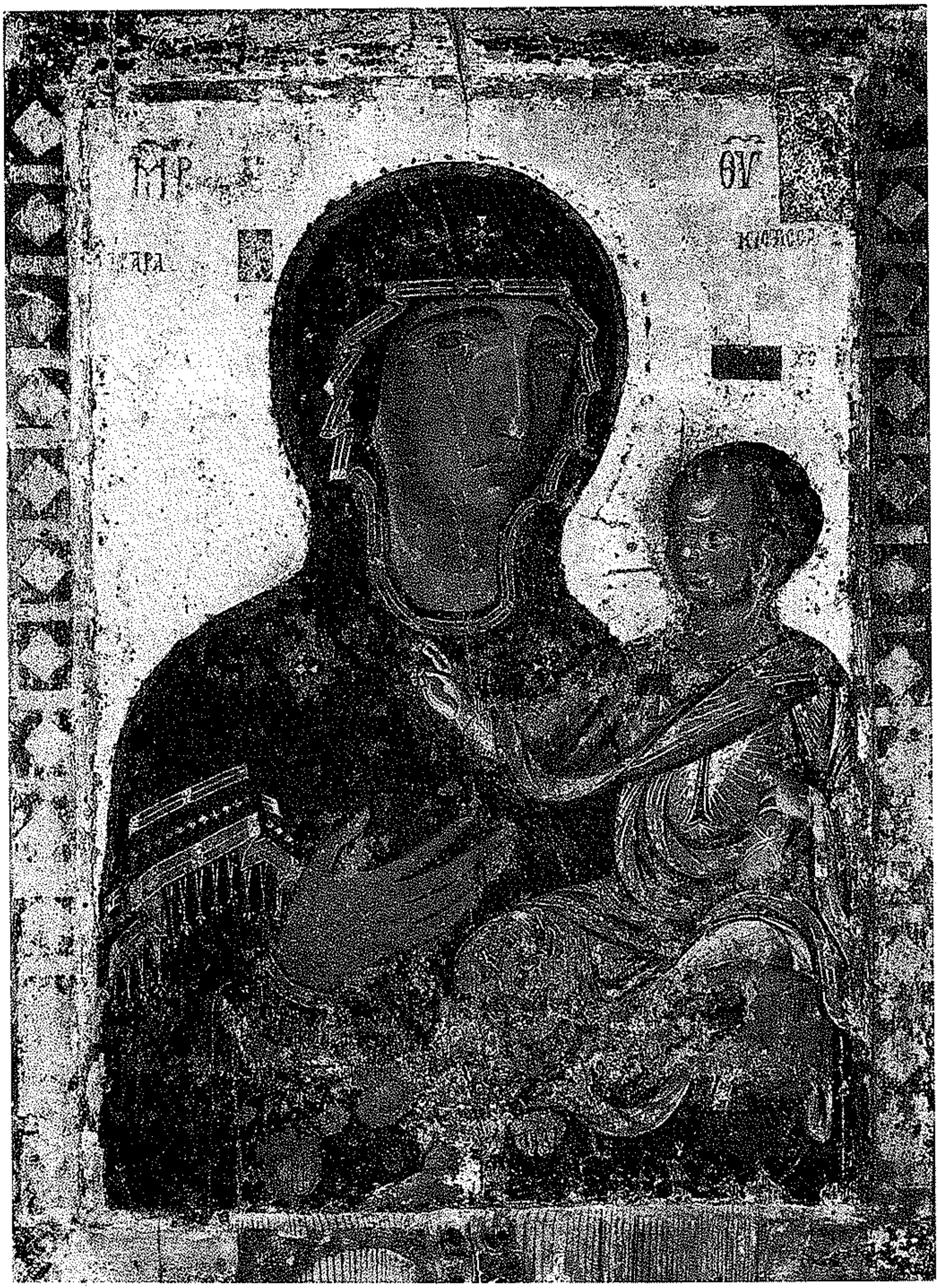
138. *Templon* com ícones epistílios, com Festas do Senhor na arquitrave, ca. 1100. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



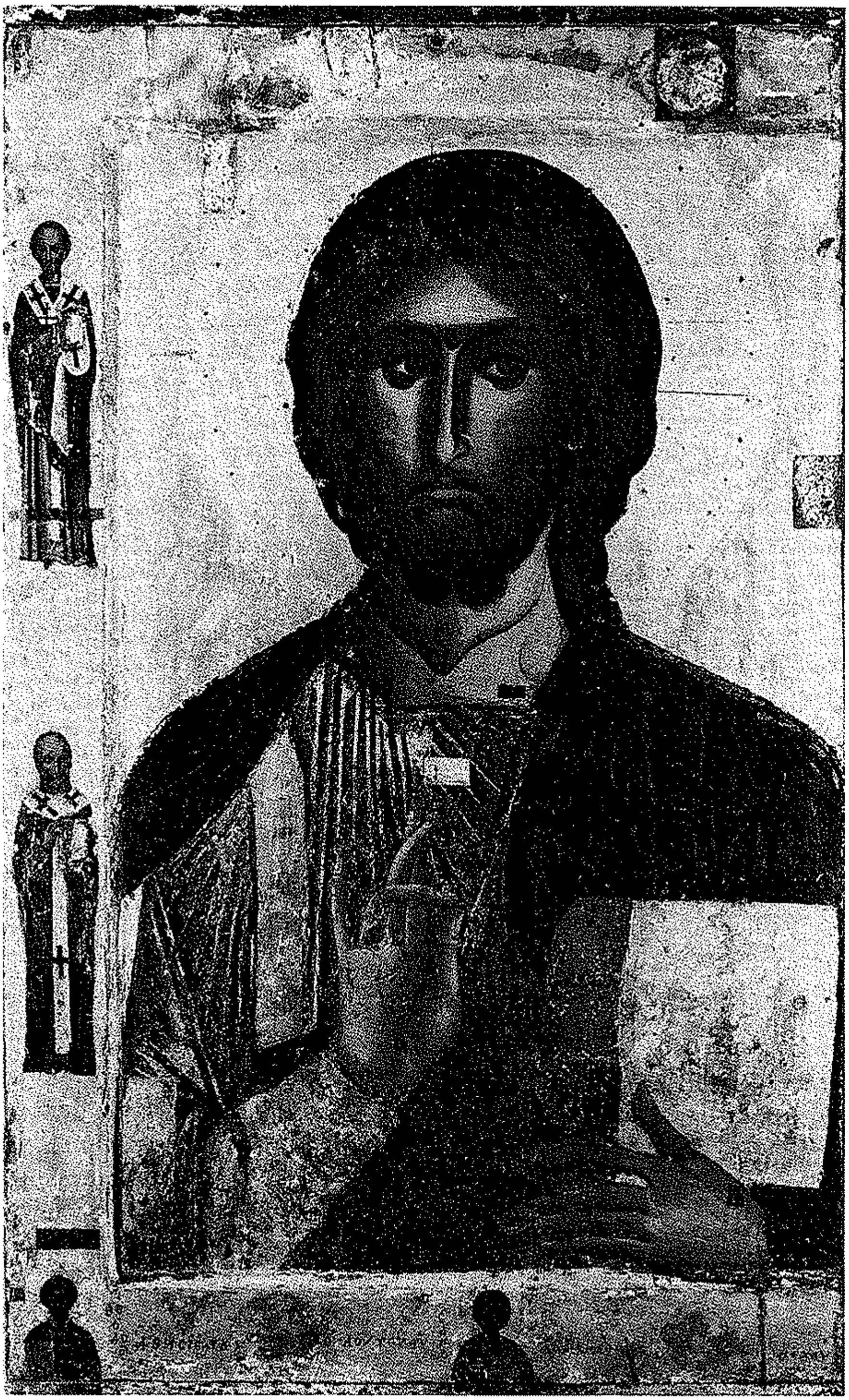
139. Ícone de pé, de *Maria Eleousa*, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre)



140. Ícone de pé, de Cristo *Antifonites*, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre)



141. Ícone diastilo, entre colunas, da Mãe de Deus em Arakas, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre)



142. Ícone diastilo, entre colunas, do Pantocrator, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre)

Se um mosteiro não tivesse um fundador que trouxesse sua própria riqueza e salvaguardasse contra o mau uso os recursos ali existentes, novos doadores teriam de ser recrutados a fim de garantir presentes valiosos e, em troca, receber a recompensa na forma de orações dos monges. Nessa transação, ícones, vasos sagrados e livros desempenhavam um papel especial. Nas regras do mosteiro da Virgem Beneficente (*Euergetes*), eram chamadas de oferendas votivas (*anathemata*), e sua retirada era motivo para punição.[42]

d. O Biombo da Capela-Mor como Iconóstase

A história das imagens no biombo da capela-mor começou muito antes da iconoclastia. No período inicial, podiam-se encontrar ícones individuais e, às vezes, retratos em grupo de intercessores nos biombos dos santuários. Na ocasião da reconsagração da Basílica de Hagia Sofia, em 563, o poeta Paulo, o Silentiariano descreve um biombo de capela-mor feito de prata, no qual era retratada a hierarquia do céu, provavelmente na forma de medalhões.[43] Em outra igreja na metrópole, Cristo podia ser visto entre São João Batista e o padroeiro da igreja, Artêmio, em grandes ícones no biombo da capela-mor, já denominado *templon* nessa época.[44] Por volta do ano 600, um friso de ícones de pedra foi acrescentado ao biombo da igreja de Polieuto; partes desses ícones, os quais foram escavados recentemente, representam a Virgem e os apóstolos em figuras de meio-corpo.[45]

Em Roma, também foi adotado o costume de colocar ícones no biombo da capela-mor, tendo o papa Adriano (772-95) doado para a Basílica de São Pedro dois conjuntos de três grandes ícones em pedestais de prata.[46] Se pudermos acreditar num relato de Beda, de 678, Benedito Biscop levou painéis pintados com ele de Roma para sua igreja no convento de Monkwearmouth, no norte da Inglaterra, usando-os como um entablamento (*tabulatum*) sobre a entrada da capela-mor.[47] Essas figuras foram repetidas na capela-mor de madeira de S. Cuthbert, de modo a permitir uma comparação com os painéis de Bizâncio.[48] Essas indicações espalhadas bastam para provar que colocar ícones em biombos da capela-mor era um costume antigo.

Após a iconoclastia, essa prática se tornou regra, tendo se desenvolvido um sistema em que se colocavam as imagens em uma ordem com significado litúrgico. A estrutura dos biombos, consistindo de suportes de pedra ou metal precioso que dividiam as lajes abaixo e levavam uma arquitrave acima, garantia a continuidade. Um friso com um ícone pintado podia ser colocado em cima da arquitrave ou entablamento (epistílio) e os intervalos entre as colunas eram preenchidos com painéis pintados (ícones diastilo), sendo os ícones *proskynēsis* de corpo inteiro pintados nos dois pilares externos.

144 O biombo da capela-mor da catedral de Torcello dá uma ideia dessa estrutura básica.[49] As colunas e telas de treliça são da reconstrução da igreja no séc. XI, enquanto a arquitrave leva um longo friso de retratos de meio-corpo embaixo de arcadas, os quais, uma vez que estão em estilo gótico de aproximadamente 1400, não são os primeiros nessa posição. Biombos de santuários

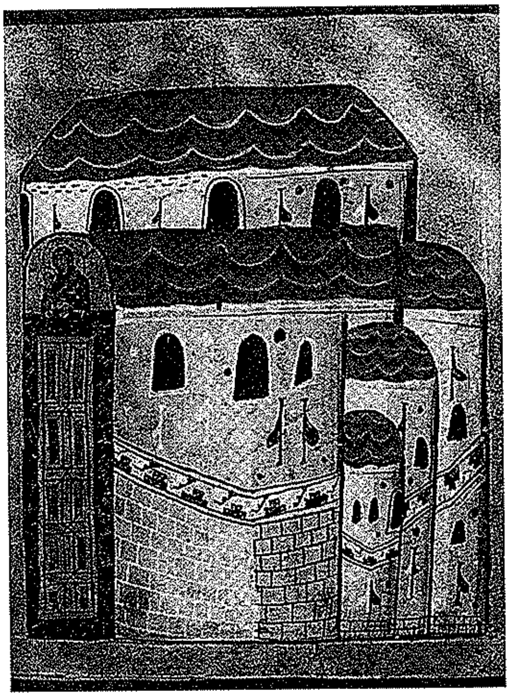
com ícones eram mais comuns no Ocidente do que se poderia esperar hoje em dia, depois que a purificação das igrejas, em seguida ao Concílio de Trento, eliminou tais exibições. Dois painéis no Museo Correr, em Veneza, remanescentes de um *templon* semelhante,[50] tinham sido montados originalmente como painéis individuais sobre um friso com figuras dos apóstolos e divididos por arcos inscritos que formavam uma moldura dupla. Um painel do séc. XIII, em Nocera Umbra, com uma estrutura comparável, possivelmente tem origem 5
semelhante (capítulo 2c).

O friso com o ícone sobre a porta leste do batistério de Pisa, preparado por volta de 1200, repete o modelo bizantino que, provavelmente, havia sido parte de um biombo de 145
santuário perdido nessa cidade.[51] Em uma peça de virtuosidade adaptável, o estilo do modelo, e até mesmo sua técnica de trabalho em metal com limites bem definidos e placas em esmalte com nomes, é traduzido em pedra frágil. Trata-se do respeitável tema da Grande Intercessão dos santos e anjos. Ele também é encontrado em uma forma bem simples no único friso *templon* que sobreviveu inteiro, proveniente de uma capela no mosteiro de Monte Sinai. O quadro com 13 figuras de meio-corpo da Grande Intercessão, inclusive 4
São Jorge e São Procópio, tem quase 1,7 metros de comprimento.[52] A presença de grafite italiano indica que foi usado pelos cruzados, e o estilo é indicativo de um pintor veneziano do séc. XIII. Com efeito, exemplos do Ocidente e obras de pintores ocidentais, entram na história da iconóstase bizantina.

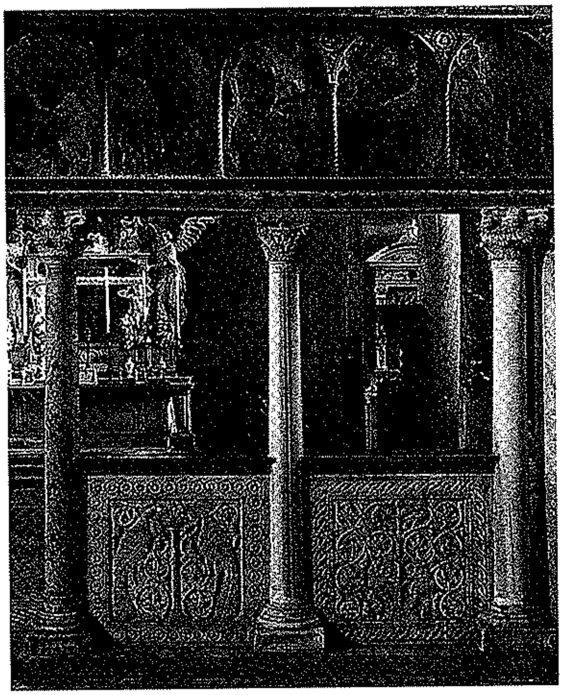
Um documento de 1202 descreve com agradável clareza a estrutura de biombos de capelas-mores com imagens em Constantinopla.[53] O documento nos informa que a divisão da capela-mor consistia de quatro colunas altas de pedra verde e duas seções de biombos. As colunas apoiavam um entablamento de mármore (*kosmēton*) sobre o qual era montado um outro entablamento de madeira chapeado de ouro (*templon*), o qual, provavelmente, carregava ícones.

Parece, então, que a iconóstase se desenvolveu a partir da colocação de simples ícones pintados em cima de biombos antigos das capelas-mores. Seu desenvolvimento após a iconoclastia, entretanto, se ligou a outra tradição e exigiu a colocação de biombos com materiais caros, dos quais faziam parte integral as imagens gravadas em relevo com prata ou esmalte. Essa prática é relatada em capelas no palácio imperial já no séc. IX.[54] Nesse caso, a natureza luxuosa da decoração era mais importante do que a possibilidade de se venerar um ícone. Tais biombos devem ser considerados peças caras de mobília e não iconóstases em sua verdadeira acepção. O marfim também tinha seu lugar nos biombos das capelas-mores das capelas imperiais, a julgar pelo percurso retroativo de Weitzmann ao rastrear sua presença na catedral de Bamberg em um arranjo semelhante do séc. X.[55]

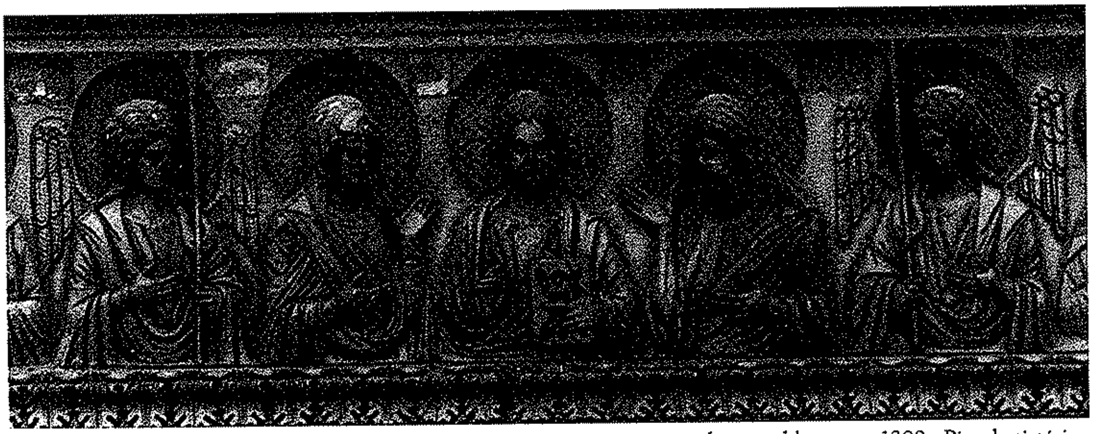
Temos uma idéia do aspecto das decorações em prata e esmalte dos anos 900 a partir de uma imitação na forma de um biombo de mármore escavado em uma igreja da Frígia (Sebaste).[56] A inscrição do fundador elogia o aspecto inovador da obra e o efeito dos ma-



143. Folha de rosto de lecionário, séc. XII. Roma, Museu do Vaticano, Cód. graecus 1156, fol. 1



144. Barreiras do coro, sécs. XI e XII. Torcello, catedral



145. Friso com ícones acima do portal leste, ca. 1200. Pisa, batistério

teriais caros, os quais devem ter sido considerados significativos. Vinte e uma figuras do tema da Grande Intercessão são retratadas em medalhões incrustados, lembrando esmalte de verdade. O programa dos santos continua nas colunas. Segundo esse conceito, o microcosmo reproduz o programa de decoração da igreja. Ele identifica esse tipo de biombo como parte do mobiliário litúrgico.

Com o tempo, entretanto, surgiram exemplos de biombos de metais preciosos com elementos individuais que eram verdadeiros ícones. Constantinopla chegou a exportar peritos que erguiam biombos como esses em lugares como Monte Cassino. Durante a consagração dos biombos da igreja da abadia, em 1071, são mencionados mestres de Constantinopla como responsáveis pela obra.[57] Seis colunas cobertas de prata apoiavam um entablamento de bronze que, por sua vez, apoiava cinco ícones em forma de escudo (*tērētēs*) com molduras em prata ao redor de painéis pintados "de talento artístico e habilidade gregos". Treze ícones quadrados de mesmo tamanho ficavam de pé sobre um entablamento de madeira com imagens coloridas sobre um solo dourado. A partir de fontes bizantinas da mesma época, sabemos também de *templa* de prata com capitéis com figuras.[5] Em 1204, na pilhagem de guerra, os venezianos confiscaram de uma iconóstase seis esmaltes excepcionalmente grandes com imagens das festividades de Cristo.[59] Não é possível confirmar se, de fato, vieram do mosteiro do Pantocrator, como assegurou um prelado grego, séculos depois, quando de sua descoberta no túmulo de São Marcos, no *Pala d'Oro*. Pode até ser, segundo as dimensões, mas a iconóstase do mosteiro do Pantocrator era de mármore, e não conhecemos outro trabalho que tenha misturado mármore e esmalte em um único biombo.

Todos esses exemplos, de fato, pertencem a uma tradição diferente que sintetizava imagens e ornamentações como meio de acentuar o esplendor do interior da igreja com materiais ricos. A aparência de tais biombos era determinada por uma estética diferente da estética do ícone: o biombo era o auge da decoração da igreja. Somente obras de grande estatura dão provas de uma tentativa de transformar o biombo em uma parede de imagens, um local para expor ícones.

A contradição latente entre os dois conceitos estéticos também influenciou a aparência do próprio ícone quando este recebeu uma "ornamentação" cara, como era chamado o gabinete metálico na época. A figura em si dava a impressão de ser uma pessoa viva somente por meio da delicadeza da pintura. A rica moldura era um adorno doado, um manto adicional, que chegava a deixar expostos apenas as mãos e o rosto pintados.[60] Desse modo, a *Nicopeia*, venerada agora na Basílica de São Marco, recebeu uma auréola de esmalte adicional 1 (capítulo 10d), chamado em inventários da época de *phengos*, ou "brilho", por conta do seu esplendor.[61] Às vezes, o adorno tinha o caráter de um presente votivo, dado ao ícone como se a uma pessoa, assim como a estátua de São Pedro, em Roma, recebe paramentos comemorativos em ocasiões especiais. Nesta cidade, a coroação de ícones demonstra um caráter semelhante.[62]

A iconóstase não precisava das decorações luxuosas que foram descritas. Sua finalidade intrínseca era fornecer uma moldura arquitetônica onde os ícones pudessem ser vistos, ou um palco onde aparecessem; mas, ao mesmo tempo, era uma barreira na entrada da capela-mor, na qual os ícones fixos e os variáveis, juntos, formavam a "face" mutável da área do altar. Por essa razão, seu esquema básico permaneceu quase inalterado durante os séculos após a iconoclastia. Dada essa estrutura estável, os ícones individuais podiam variar com maior riqueza, assim como sua interação na liturgia.

Uma pequena igreja em Nerezi, ao sul de Skopje, na Macedônia, datada de 1164, nos
146, 147 dá uma boa idéia do plano das iconóstases costumeiras naquela época.[63] Somente as partes fixas sobreviveram, não os painéis móveis, que consistem de ícones fixos nos dois pilares externos, nos quais duas figuras de tamanho quase real aparecem. Elas se destacam de todo o resto na igreja por uma estrutura projetada de estuque e pedra. Não é apenas uma moldura, mas uma arcada colunar que, vista em conjunção com as figuras, indica um domo apropriado para uma verdadeira epifania. Uma vez que tais baldaquinos (ainda há alguns exemplos preservados na Geórgia)[64] podem ter sido usados originalmente para expor ícones móveis chamados *proskynēseis*, em Nerezi eles realçam o efeito dos ícones de parede com a mesma função dos *proskynēsis*.

O diálogo entre as imagens, possível sempre que o padroeiro fosse Cristo ou a Virgem,
148 não se aplicava em Nerezi, onde o santo padroeiro era Panteleimão ("aquele que tem compaixão por todos"), o qual, de acordo com a lenda, foi batizado por uma voz vinda do céu.[65] Tal natureza o qualificava para o papel de intervir em nome do fundador e da comunidade. Na imagem, ele carrega os instrumentos de médico que ele havia sido, e isso inspirava confiança em seus poderes milagrosos continuados. O jovem santo com cachos castanho-avermelhados atende às expectativas do retrato do homem ideal que já discutimos em outra parte (capítulo 11b). Ele representa – como a maioria dos quadros fazia no final do séc. XII – um ser humano gentil e sensível, o que é transmitido por intermédio do uso delicado e vívido do traço que dota todos os elementos corporais de uma expressão espiritual.

Como já vimos, os ícones fixos no mosteiro de Arakas, em Chipre, apresentam a pa-
139, 140 droeira da igreja, Maria, dialogando com Cristo. O diálogo normal entre os dois ícones é reforçado à medida que a Virgem faz uma petição por escrito a seu Filho. O pergaminho tem a forma de um documento oficial, mas o texto registra as palavras trocadas entre Mãe e Filho, não o conteúdo do documento. Começa com uma pergunta sobre o que a Mãe está pedindo; ela responde que está suplicando pela "redenção de mortais".[66] O pergaminho funciona, portanto, como sinal do pedido e transcrição do diálogo, que tem a qualidade de documento legal.

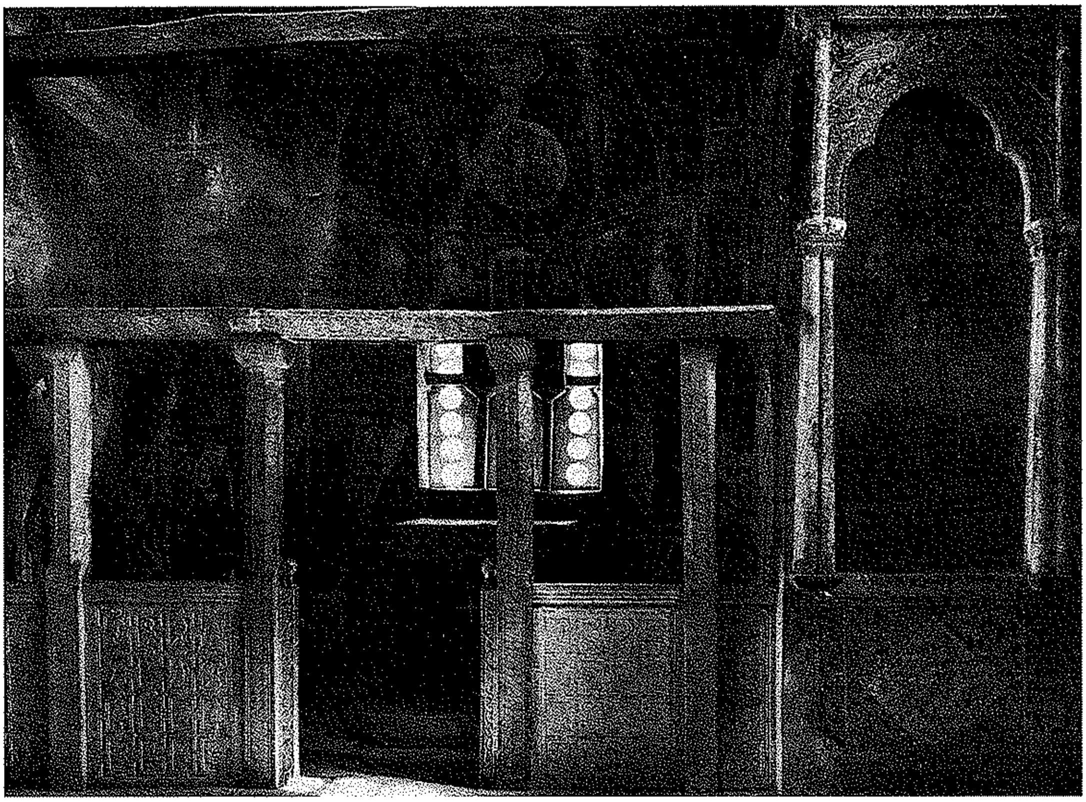
Na posição lateral, ao virar para o lado em direção a outro ícone, o de Cristo, o ícone da Virgem segue o modelo famoso que esteve uma vez na igreja da Virgem em Chalcoprateia, na capital, e que levava o nome da capela-relicário (Hagia Soros) da faixa da Virgem.[67]

Como os iconoclastas ali destruíram um ícone de "Cristo que responde" (*Antiphonites*),[68] deparamo-nos com o título do outro ícone de Arakas, do mesmo modo que (talvez ainda no séc. XI) um ícone em mosaico de uma igreja da Virgem, em Nicéia, já levara esse título uma vez.[69] Então, parece que o pintor cipriota estava aludindo a outro ícone duplo famoso que ficava em Constantinopla e que inspirara tais formulações, já que também era o modelo citado por um relicário bizantino na capela papal.[70]

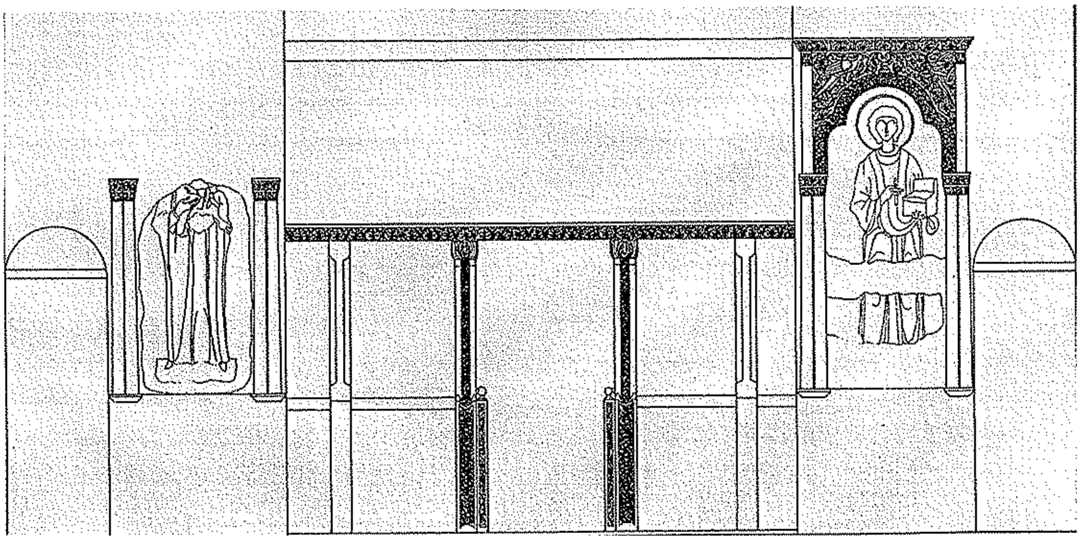
A versão com a súplica escrita, sem dúvida, também tinha um arquétipo na mesma igreja, quer fosse uma versão moderna do antigo ícone ou uma peça complementar que agora apresentava a carta. Duas réplicas excelentes, produzidas por pintores na capital em cerca de 1100 reproduzem este original mais recente. Uma delas, atualmente na coleção do mosteiro de Monte Sinai, é diferenciada por seu uso incomum da pintura em encáustica. A outra é venerada na catedral de Spoleto desde o séc. XIII.[71] A versão com a carta, portanto, 149 não foi invenção do pintor cipriota, e sim uma citação de um ícone original, ao passo que o título na inscrição, *Eleousa*, ressalta sua atual função na iconóstase. Devemos supor em geral que o *tipo* e o *nome* de um ícone tinham uma relação relativamente livre um com o outro e que, às vezes, se referiam a arquétipos diferentes.

Os ícones titulares portáteis, perdidos em Nerezi, sobrevivem no mosteiro de Arakas. 141, 142 São imagens de meio-corpo da "Mãe de Deus do Mosteiro de Arakas" e do Pantocrator. Uma vez que os ícones fixos de corpo inteiro demonstram o diálogo entre Maria e Jesus, os portáteis podem dispensá-lo. O tema da intercessão raramente era usado em ícones móveis de procissão. No entanto, ele apareceu no final do séc. XII, no mosteiro do incomum Neófitos, também em Chipre.[72] O exemplo merece menção por outras razões também. A Virgem "misericordiosa", neste caso, apela a Cristo, o "Amigo da humanidade" (*Philantropos*). 150 Este era o título de um mosteiro na capital, ao lado do mosteiro da "Virgem cheia de graça" (*Kecharitomene*). A festividade do Filantropo, no dia 16 de agosto, um dia após a festividade da Assunção, celebrava o Redentor, que ouviu com bondade os apelos de Maria a favor da cidade e do Império.[73] Portanto, mais uma vez, os nomes dos ícones convidavam a associações que guiavam as expectativas do contemplador. O diálogo dos ícones era representado pelos mesmos dois parceiros, que desempenhavam uma série de papéis.

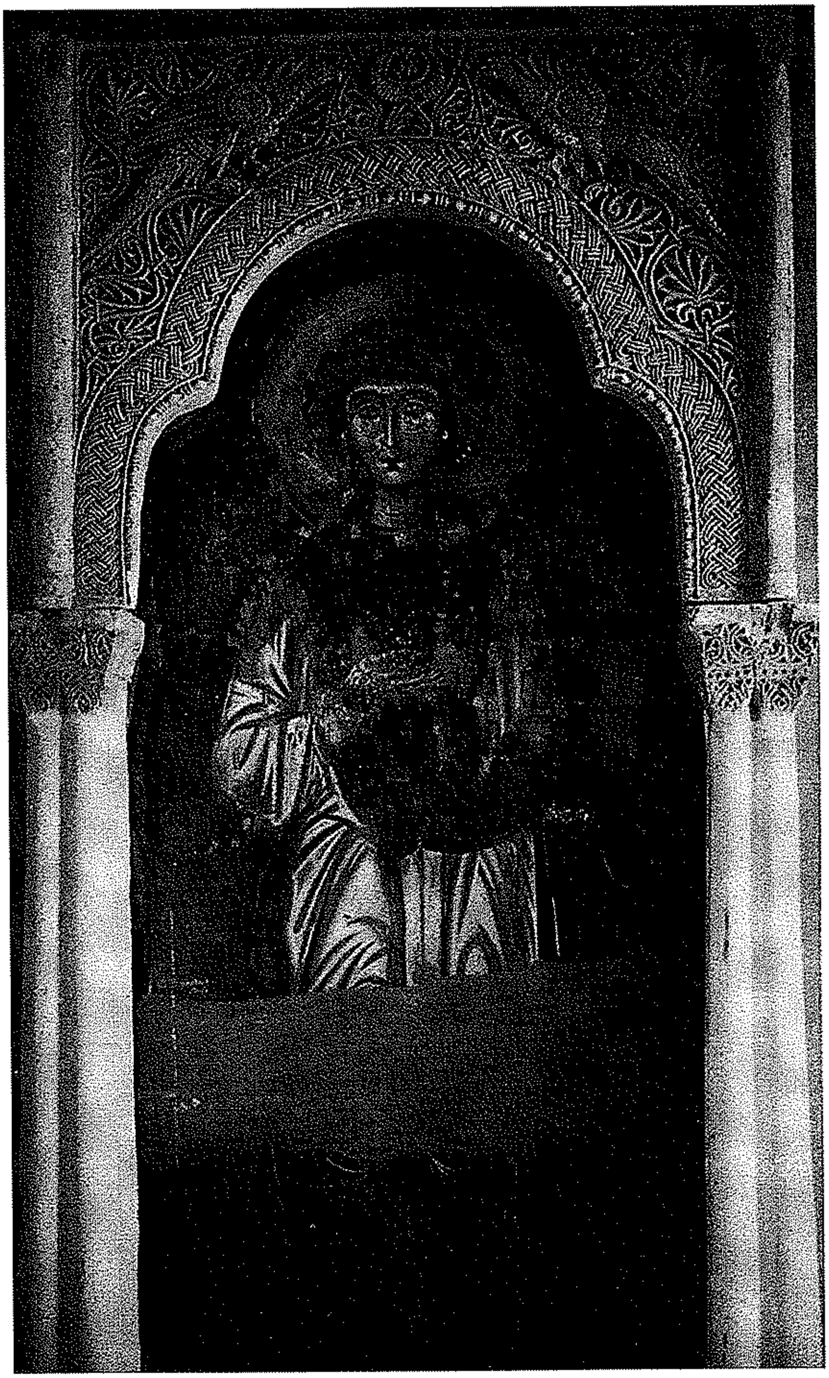
Nenhum dos ícones titulares portáteis que formavam o segundo par depois dos ícones fixos (*proskynēseis*) foram preservados em suas posições originais. Não obstante, podemos supor que tinham um lugar no biombo da capela-mor. Na verdade, podemos encontrá-los na igreja de Staro Nagoričino, uma fundação real da Sérvia próxima a Nerezi, na Macedônia.[74] Ali, em uma combinação atípica do séc. XIV, os ícones em questão estão fixos. Um dos 137, 153 ícones no diastilo representa São Jorge, um dos santos padroeiros da Igreja, que possui os títulos de Vitor e Redentor (*Tropaiophoros* e *Diasoritis*), enquanto que o outro repete um ícone famoso de Pelagônia, no qual a Mãe se inclina gentilmente para o Filho (capítulo 13f). Duas cortinas (*podea*), geralmente afixadas à moldura dos ícones portáteis, estão pintadas embaixo



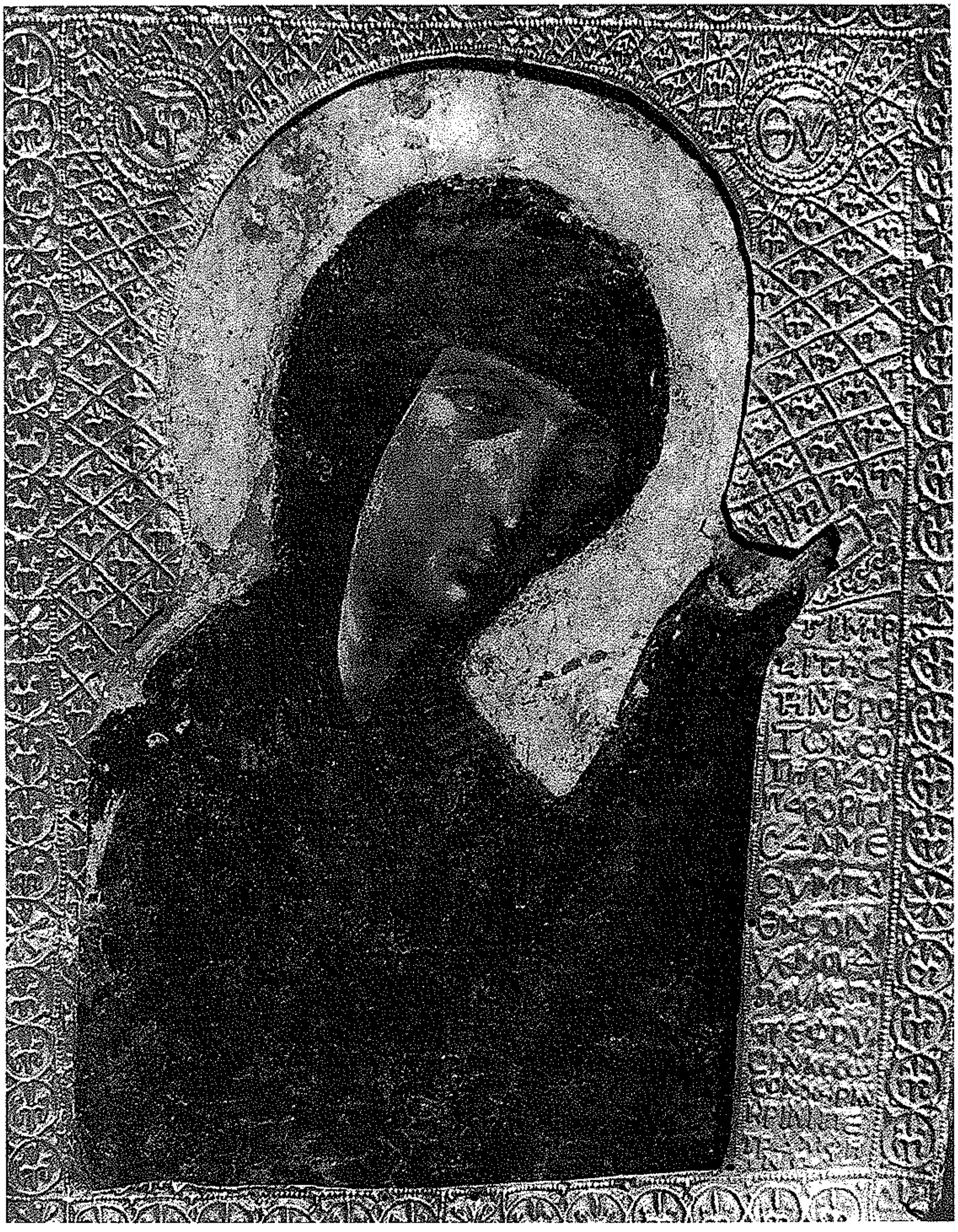
146. Iconóstase da igreja de S. Panteleimão, 1164. Nerezi (Macedônia)



147. Igreja de S. Panteleimão, desenho de reconstrução (por G. Bambi). Nerezi (Macedônia)



148. Ícone titular de S. Panteleimão, 1164. Nerezi (Macedônia)



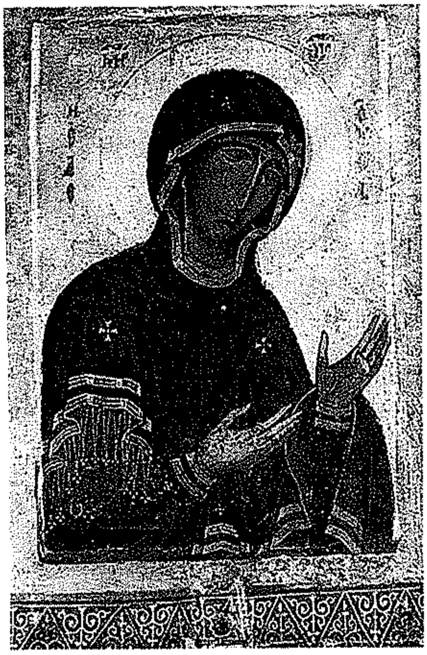
149. Ícone da Madona com Carta de Petição, ca. 1100. Spoleto, catedral

para fazer alusão aos ícones móveis. Os ícones fixos nos pilares contíguos retratam o par costumeiro, apresentando e recebendo súplicas. A Virgem, "cheia de graça" (*Kecharitomene*) e Cristo, o "misericordioso" (*Eleemon*) que, no livro aberto, chama para si todos aqueles que labutam e estão sobrecarregados (Mateus 11:28), só têm uma relação conceitual, sem realizar o diálogo de fato. As "portas santas" concluem o conjunto com o tema obrigatório da Anunciação, vista como o caminho para a história da salvação.

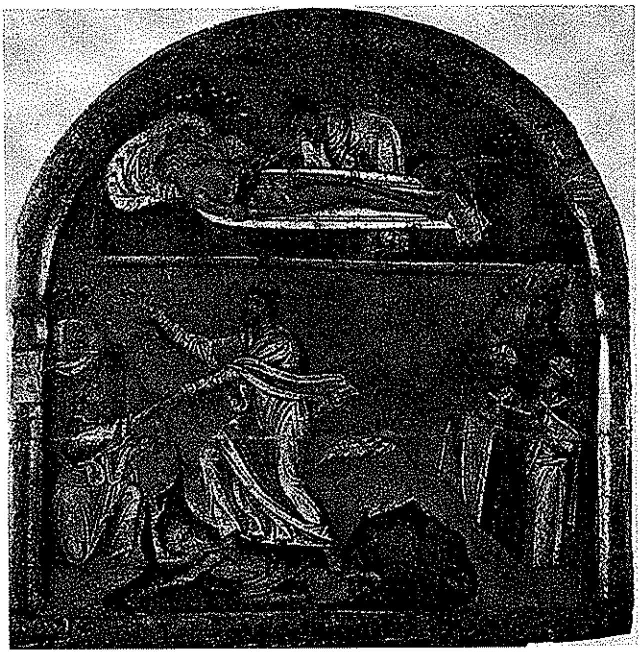
Via de regra, os ícones titulares representam os padroeiros da igreja. Se fosse a Virgem, o ícone qualificava seu papel com uma referência a determinado protótipo; frequentemente um ícone titular de uma igreja da capital. Quando uma igreja era dedicada à Santa Cruz que, como símbolo, não podia ser tema de um ícone, então, por exemplo, a Via Crucis era escolhida, como pode ser visto no ícone titular na igreja da Santa Cruz em Pelendri, em Chipre, por volta de 1220.[75] O painel de 112 x 83,5 cm retrata a preparação para a fixação de Cristo à cruz, que já havia sido erguida (*helkōmenos*). Desse modo, a cruz poderia receber maior ênfase do que o permitido pela Crucificação, enquanto ainda mantinha o foco em Cristo, cuja realidade biográfica fornecia o significado da imagem. Mas como num caso como este não havia regras rígidas, uma igreja em Monemvasia, na Grécia, que tinha o título de Via Crucis (*helkōmenos*), paradoxalmente, recebeu um painel com a Crucificação como ícone titular.[76]

O único elemento da iconóstase que raramente sobrevive só ficou conhecido por meio de um razoável número de exemplos, quando começou a investigação dos ícones do mosteiro de Monte Sinai. É o ícone no friso sobre o entablamento (epistílio), conhecido 138, 154
até então somente em alguns exemplares em coleções russas e no Monte Atos.[77] As novas descobertas confirmam que a Grande Intercessão e o ciclo anual de festividades eram o principal tema desses ícones no entablamento.

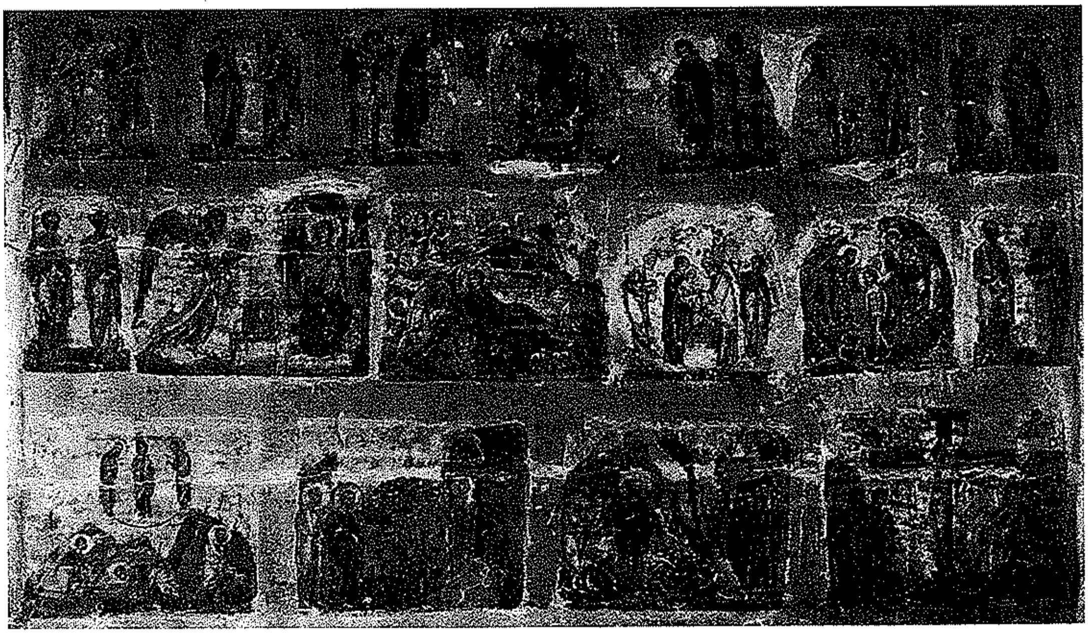
Um pequeno painel do séc. XI contém um resumo dos principais pontos da iconóstase.[78] 152
Doze festas, da Anunciação à Dormição, são organizadas em ordem biográfica como "imagens dentro de imagens" independentes e como versões taquigráficas de ícones individuais. São introduzidas pela Grande Intercessão, com os 12 apóstolos e dois anjos diante do Pantocrator entronizado. Eles provavelmente não deveriam ser denominados uma deidade (*deēsis*), como de costume, uma vez que esse termo se refere ao contemplador e ao fundador.[79] Talvez, o conceito do "Grande Ektene" ou o de "Litania" seja mais apropriado.[80] Mas a ideia é clara. Aquilo que a multidão de santos reunidos nas paredes das igrejas expressava por sua totalidade, o friso dos santos intercedendo no trono de Deus transmitia pela unidade visível de sua ação. Cerimônias celestiais se prestavam melhor a serem representadas nos frisos longos sobre o biombo da capela-mor. Uma iconóstase viga, do séc. XIII, também da coleção de Monte Sinai, concilia a idéia da série incluída no mesmo tema comum com a idéia do ícone individual 4
(ver acima nesta seção). A *série* é expressa pela orientação comum de todas as figuras voltadas para o centro, e o *ícone único* pelo suporte rebaixado no qual está montado.



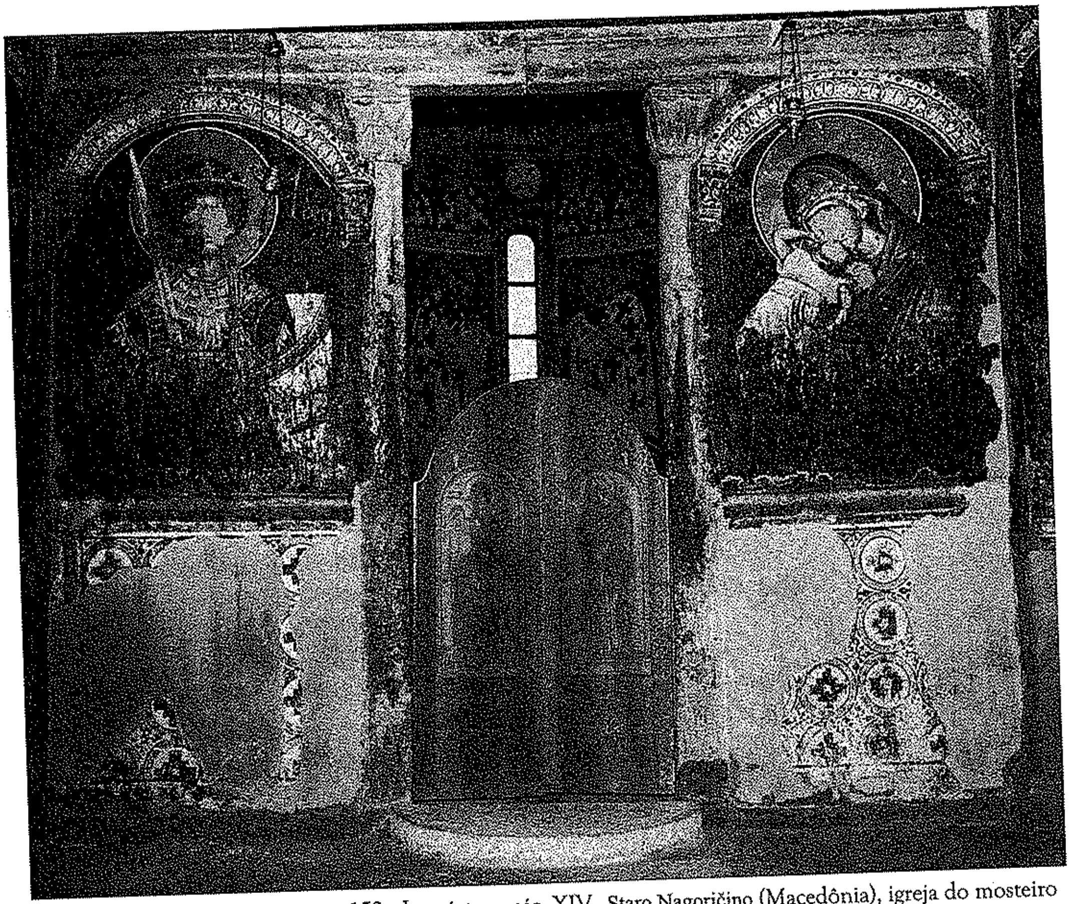
150. Ícone mariano diastilo, entre colunas, séc. XII. Paphos (Chipre), mosteiro Neófitos



151. Fragmento de friso de ícone, séc. XIII. Palermo, Museo Nazionale



152. Ícone privativo com forma abreviada de iconóstase (detalhe), séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



153. Iconóstase, séc. XIV. Staro Nagoričino (Macedônia), igreja do mosteiro

154. *Templon* com o ícone epistílio das festas do Senhor, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

Se a igreja só tivesse uma arquitrave epistílio, mas ainda assim quisesse incluir a Grande Intercessão, esse tema seria reduzido a um grupo de três figuras colocado no centro de um ciclo de cenas festivas. Dentre os diversos exemplos do séc. XII,[81] uma arcada de colunas pequenas, como uma silhueta sobre um solo dourado, divide os ícones das "festividades de
154 Cristo" do grupo da intercessão no centro. Neste caso, a pintura em painel atinge sua excelência, com sulcos concêntricos no nimbo e discos dourados entre as arcadas captando a luz como espelhos. As cores assumem um lustre feito esmalte, como azul ultramarino e ouro, ou são usadas para criar a atmosfera. Dada a impressão geral uniforme, a variedade de deta-
138 lhes é surpreendente. Peças que sobreviveram de ca. 1100 começam com um ciclo de festas construído com rigor, cujas figuras têm uma contrapartida estética nos afrescos em Asinou, em
154 Chipre (1106),[82] e terminam com um ciclo muito dramático de ca. 1200, no qual as cores dão um efeito de irrealidade com linhas fluidas de vermelhão, branco e verde. Embora os ícones individuais na série se pareçam, à primeira vista, com miniaturas, um olhar mais atento verá uma riqueza extraordinária, muito apropriada para suscitar uma empatia piedosa.

Nas igrejas maiores, o friso com ícones do *templon* atravessava todas as três capelas da capela-mor e incluía, portanto, as "pequenas *templa*", como são chamadas no mosteiro do Pantocrator,[83] ou as três aberturas recebiam temas próprios, como ciclos dos santos nelas venerados. Os exemplos no mosteiro de Monte Sinai que merecem menção incluem a Vida da Virgem e a Lenda de Sto. Eustratios.[84] A Vida da Virgem é, na verdade, uma sequência completa das festividades em sua homenagem, correspondente à sequência de homilias e hinos que eram pregados ou cantados naqueles dias (capítulo 13). A Lenda de Eustratios lembra muito os ícones biográficos dos santos que serão discutidos posteriormente (seção *e* abaixo).

No Ocidente, também, tais ícones epistílios ou epistílios icônicos eram mais adotados do que sugerem os exemplares sobreviventes. Os exemplos de Veneza e Pisa já foram men-
144, 145 cionados. Um outro exemplo, no museu de Palermo, consiste em dois painéis com topos
151 semicirculares.[85] Eles retratam os temas de Lázaro, a Lamentação e a Descida para o Inferno divididos em duas zonas, como acontecia nas "iconóstases como miniaturas" de uso privativo encontradas no mosteiro de Monte Sinai.[86] Em Veneza, no séc. XV, os frisos com imagens sobre os biombos da capela-mor se desenvolveram em muitos registros sobrepostos de nichos entalhados, segundo técnica semelhante aos suportes de altar, como prova uma vista de Sto. Antônio Abate, por Carpaccio.[87] A técnica foi exportada para o Oriente, onde as iconós-tases iniciaram um período de desenvolvimento que não faz mais parte do nosso assunto.

e. Ícones de Calendário e Ícones Biográficos

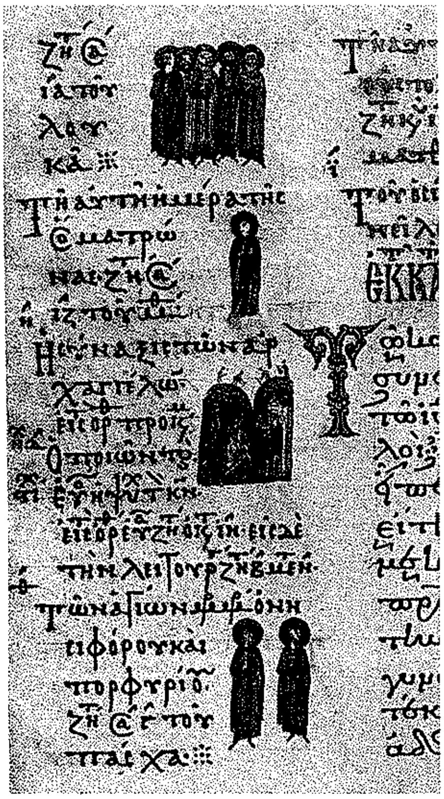
Outro gênero de ícones, que sobrevive somente nos exemplares de Monte Sinai, consiste
159 de um catálogo completo dos santos do ano, de acordo com sua sequência diária e mensal. Poderiam ser chamados de *ícones mensais*, porém, às vezes, três meses e, em um caso, seis meses, são comprimidos em um painel. É preferível, portanto, denominá-los *ícones de ca-*

lendário, pois reproduzem a ordem do calendário da Igreja – a ordem que tem datas fixas e celebra os santos. Muitas grandes festividades de Cristo dependem da data móvel da Páscoa e, portanto, não estão incluídas nessa ordem fixa. Não há nada que melhor represente o pensamento litúrgico do que essa monótona compilação de figuras santas padronizadas e, no entanto, não há certeza sobre a função litúrgica prática do gênero. Parece conter listas de ícones em vez dos ícones em si.

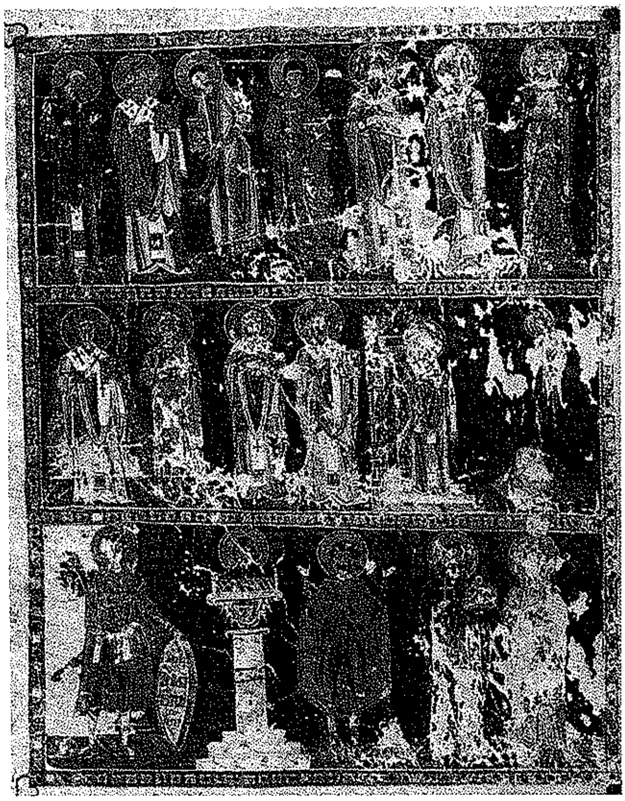
Os *ícones biográficos* de um santo específico são bem diferentes. Eles cercam o ícone central, o retrato do santo, em todos os seus quatro lados com uma série de cenas de sua 160
vida. Esse gênero, chamado de "ícones vita", já era conhecido. A moldura narrativa reproduz a vida e os milagres, inclusive os póstumos, numa celebração biográfica dos méritos e sacrifícios do santo. Poderíamos também chamá-los de "ícones de leitura", já que oferecem o equivalente pictórico do texto sobre a vida do santo. Enquanto os ícones de calendário falam pouco sobre todos os santos, os ícones biográficos contam tudo sobre um santo específico.

Os dois gêneros têm suas contrapartidas em dois tipos de livros litúrgicos que servem, ambos, para celebrar os santos e, no entanto, têm funções fundamentalmente diferentes. Um dos tipos é um calendário de festividades com uma lista completa de todos os santos e um catálogo de hinos e leituras bíblicas prescritas para as suas festas. Um exemplo desse tipo é 155
um lecionário atualmente no Vaticano que complementa o calendário de festas móveis com as festas fixas.[88] A coluna da esquerda da página ali ilustrada denomina a comemoração litúrgica (*synaxis*) dos arcanjos no dia 8 de novembro e ilustra a festa com um desenho simplificado de um ícone de Miguel realizando o seu conhecido milagre em seu santuário, em Chonae (capí- 166
tulo 13e). Ele é seguido, no dia 9 de novembro, pelos mártires Onesíforo e Porfírio, por Sta. Eustólia, "no mesmo dia", e no dia dez (observe a iota [ι] na margem, a letra grega para dez), "nosso abençoado Pai Nilos", desta vez com a apropriada leitura "do [Evangelho] de São Lucas". O esquema das figuras consiste, em princípio, somente do sexo e status do santo, quer seja monge, bispo ou leigo. Este compêndio litúrgico era chamado *synaxarium*, pois continha a comemoração da Igreja de todos os santos no *synaxis*.[89]

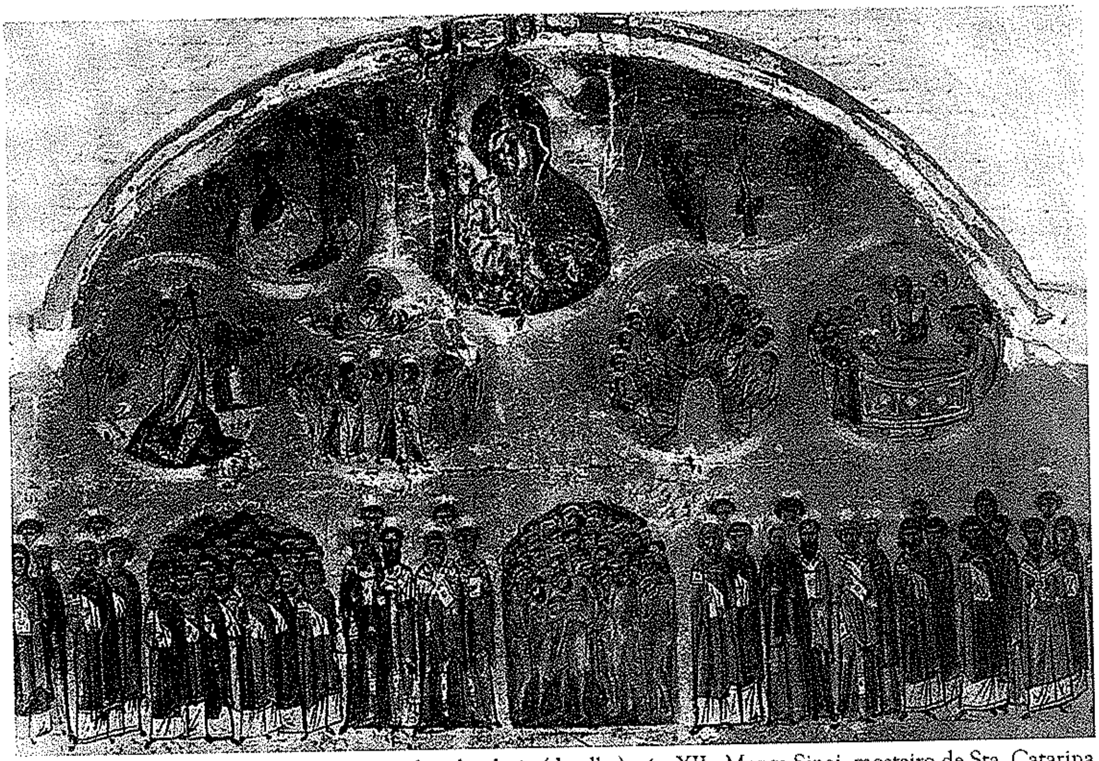
O outro tipo de livro litúrgico reúne uma seleção detalhada das vidas dos santos e, somente eles, em volumes mensais ou quinzenais, por isso denominado um *menológio* ("livro do mês").[90] Este livro de leituras era forçosamente seletivo, pois nem todos os santos possuíam tais biografias. Era lido, provavelmente, na primeira missa, no refeitório, durante as refeições comunais, e também de forma privada. As longas leituras eram um complemento do calendário de festas, que não continha tais textos. Em uma edição completa de 1056, da qual sobreviveram quatro volumes, os volumes quinzenais têm frontispícios que 156
parecem ícones de calendário, mas servem de índice do livro.[91] Reproduzimos o frontispício de *Santos do Segundo Volume do Mês de Novembro*, pertencente à Biblioteca Nacional de Paris. As ilustrações abundantes incluíam cenas e também figuras "esboçadas", havendo, às vezes, uma biografia inteira em imagens, quando o livro era dedicado à vida de um único santo.[92]



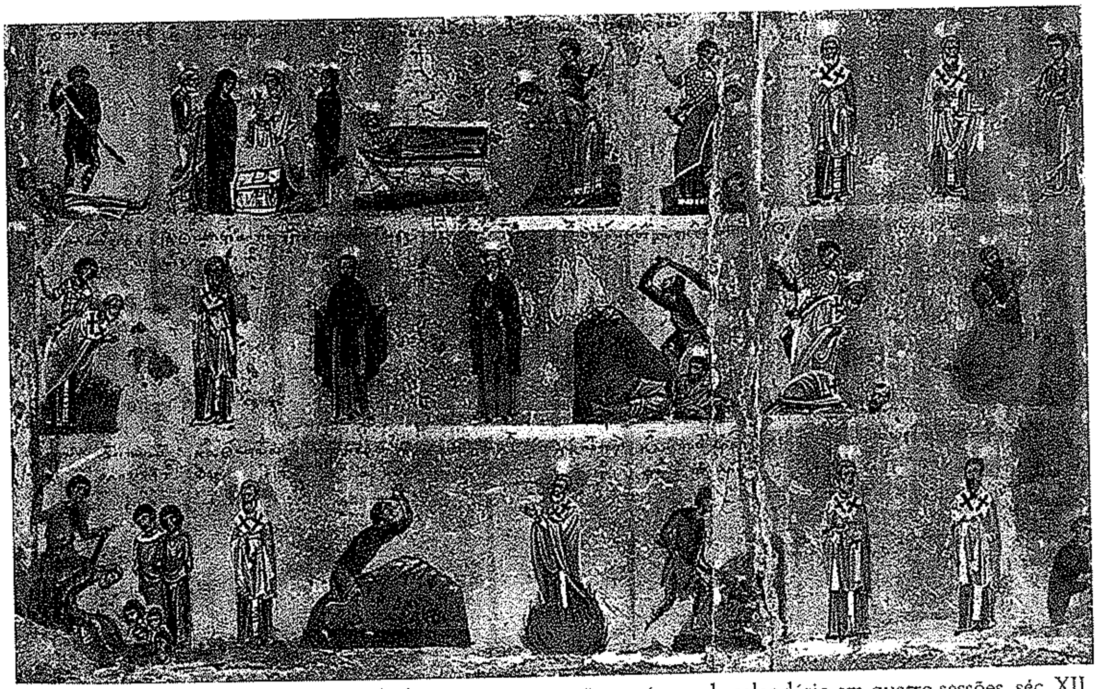
155. Lecionário, séc. XII. Roma, Museu do Vaticano



156. Capa do Menológio de novembro, séc. XI. Paris, Bibliothèque Nationale, Cód. graecus 58



157. Díptico de ícone de calendário (detalhe), séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



158. Painel de santos de fevereiro que compõe um ícone de calendário em quatro sessões, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

Os dois gêneros tendem à compilação e padronização, o que caracteriza mais do que somente a vida eclesiástica de Bizâncio a partir do séc. X. Como já preconizavam as boas tradições, as realizações enciclopédicas se tornaram voga. Na Grande Igreja, o calendário dos dias de festas era definido com o mesmo rigor que dava suporte às reivindicações centralizadoras da Igreja Bizantina e estabelecia o modelo universal para a prática litúrgica. A unidade e autoridade pretendidas no calendário por meio do ritmo do tempo eram procuradas nos textos das vidas dos santos mediante um estilo narrativo. As lendas existentes sobre os santos eram colhidas e, em alguns casos, adaptadas em um texto mais elegante e edificante, e para tanto, seu novo editor, Simeão, era chamado Metafraste ("Parafrasta").[93] A partir de então, a Igreja de Bizâncio passou a apresentar um novo perfil unificado que é, precisamente, o tema dos ícones de calendário, os quais expressam um todo ideal, a Igreja, no ciclo repetido do ano. As grandes igrejas não precisavam dos ícones de calendário, pois possuíam o repertório necessário não só em suas pinturas de parede e nas festas, como também nos ícones individuais expostos em diferentes festas (seção c, acima). Fora das igrejas, nas mãos dos monges e leigos que pudessem pagar, o microcosmo de todas as festas e santos certamente era muito bem-vindo, pois lhes tornava acessível o macrocosmo de ícones da Igreja.

Essa idéia fica mais evidente em um díptico do séc. XII que resume todas as imagens que um crente poderia encontrar.[94] Estão reunidos ali em uma grande síntese não apenas os santos – geralmente vários em um só dia – mas as festividades móveis de Cristo também. Em um inventário de 1143, este ícone é descrito como "as 12 festas com os 12 meses".[95] A própria concordância do número de festas com o número de meses e, ainda, com o apostólico número 12, indica a tendência de se investir a Igreja de um formato ideal. O painel esquerdo do díptico é dedicada à primeira parte do ano no calendário, que começava em primeiro de setembro, enquanto o painel direito, que reproduzimos, continua a sequência dos
157 meses até agosto. Na fileira superior de santos nossa atenção se volta para os 40 mártires de Sebaste, que congelaram em um lago. Acima das fileiras dos santos, as imagens da festa da segunda metade do ano "circundam" a Virgem que, com o Pantocrator, forma o pólo do repertório. A associação das imagens circulares com o movimento dos planetas é uma idéia poética que tem um equivalente literário no verso dedicatório de um livro-calendário da Geórgia de 1030, em Constantinopla.[96] Nele, o leitor é convidado a admirar "a arte do pintor [*zōgraphou eutechnian*] na comemoração diária das festas do ano inteiro [*tas kathēmeran mnēmas heortas tou chronou pantos*]". O livro, diz o poema, é um cosmo onde Cristo é o sol, Maria é a lua e o "coro de todos os justos que verdadeiramente serviram ao Senhor são as estrelas brilhantes".

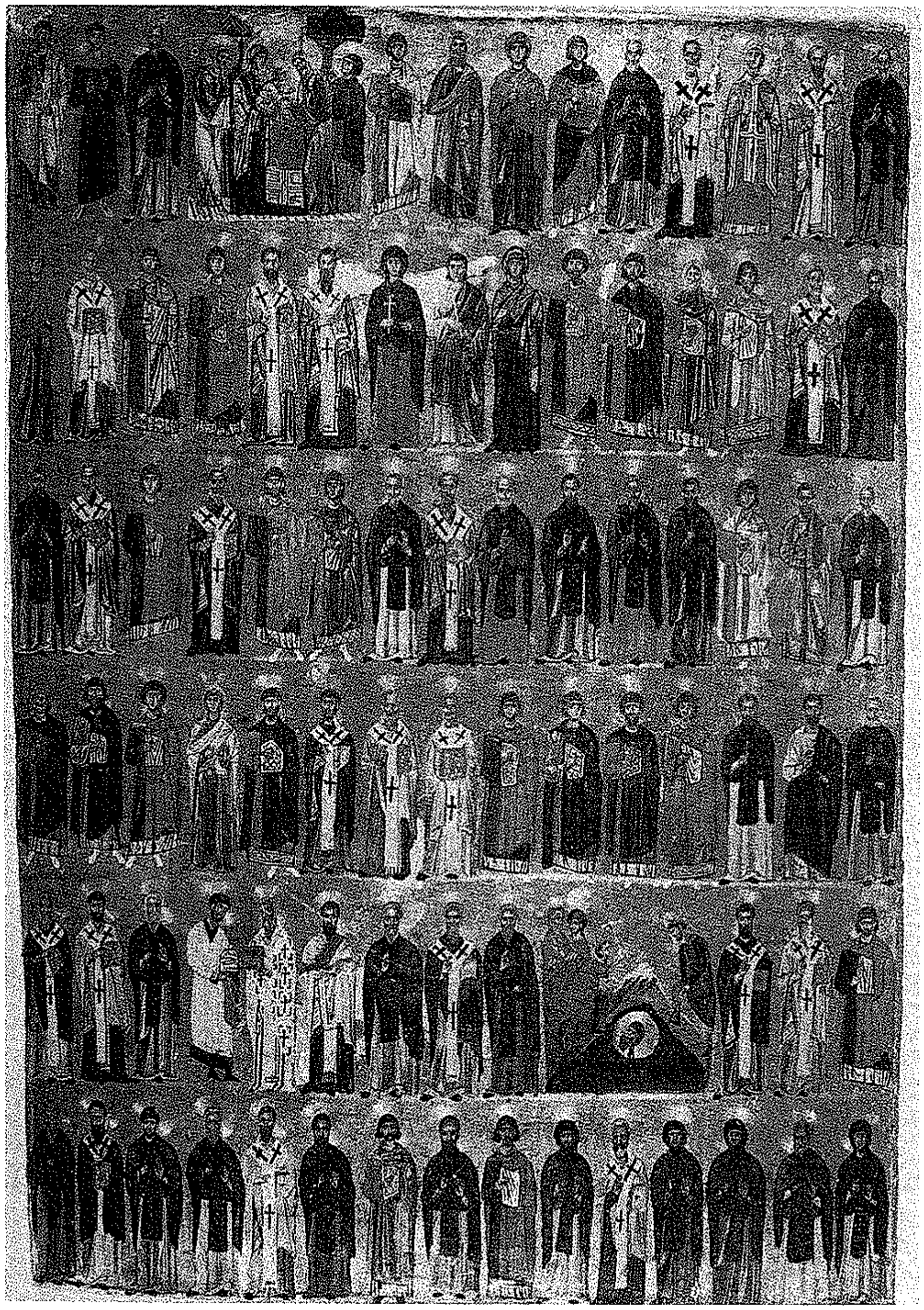
Uma exceção entre os painéis de uso privativo se encontra numa série de 12 grandes ícones mensais que hoje estão afixados às colunas da basílica do Monte Sinai.[97] Eles serviam à liturgia do mosteiro, sendo expostos mês a mês e cumprindo, por meio de suas figuras simplificadas, o princípio segundo o qual cada santo deve ser honrado em sua imagem. Do

lado de trás dos painéis vemos a Paixão conforme é lida durante a Quaresma, assim como outros ciclos da vida de Cristo em sua sequência litúrgica, o mesmo ciclo aparecendo três vezes. Havia, portanto, três ícones de quatro partes (*tetrapticos*), sendo que os dois lados podiam ser usados. Na frente, era mostrado o ciclo dos meses, enquanto que atrás, um tipo de lecionário em imagens era repetido três vezes. Reproduzimos aqui a parte frontal do ícone de fevereiro, que tem vários santos para cada dia. Somente a festa da Apresentação 159
de Cristo no Templo (2 de fevereiro, mostrado na fileira de cima) e a festa da Descoberta da Cabeça de João Batista (25 de fevereiro, segunda fileira a partir de baixo) interrompem as monótonas linhas de santos.

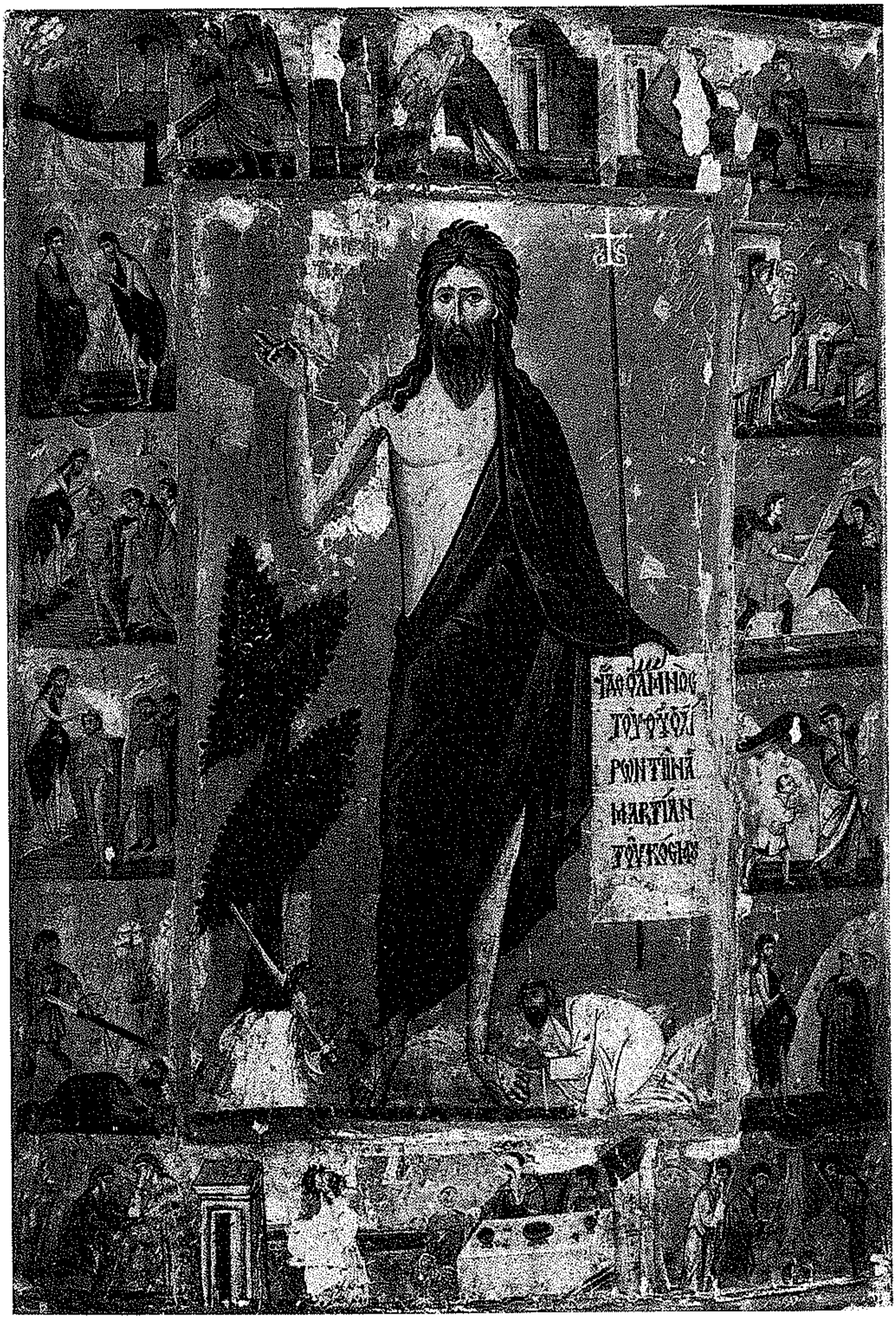
A comparação da página do livro com o ícone de calendário esclarece a diferença de escopo entre o calendário completo de santos (*synaxarium*) e o livro de lendas detalhadas (menológio). Somente o ícone contém a sequência do *calendário*, ao passo que o livro segue a sequência de *leituras*, as quais, evidentemente, também acompanham o calendário. Apenas o ícone transmite a idéia da Igreja como a comunidade de *todos* os santos formando "um corpo" com Cristo, e, portanto, no meio de pinturas em painel, torna-se o equivalente a uma decoração de igreja na qual os santos estão dispostos não por data de calendário, mas pelo seu status. A ordem topográfica determinada pelo espaço do prédio é substituída no ícone de calendário pela ordem cronológica dos meses e dias do ano eclesiástico.

Uma outra versão do ícone de calendário sobrevive em um painel dividido em quatro partes com pintura em apenas um lado e exibindo três meses em cada painel.[98] Dois painéis adicionais retratam o Juízo Final e os ciclos de leitura sobre os milagres e a Paixão, complementados por cinco ícones da Virgem que já foram discutidos (capítulo 4). Uma inscrição dedicatória do pintor, João, na parte de trás, fala do "grupo de quatro mártires famosos" pintados aqui com "a multidão de profetas". Reproduzimos o segundo painel
desse exemplar com as três fileiras inferiores cobrindo o mês de fevereiro. Os santos são 158
ilustrados como tipos que indicam gênero, idade, hierarquia e, em alguns casos, com cenas adicionais de seu martírio. Deste modo, aqueles que confessaram sua fé e os que morreram por ela estão separados em dois grupos. Isso torna o quadro todo mais vivo, embora os elementos sejam padronizados.

A identidade da Igreja Bizantina consistia, por um lado, na seleção dos seus santos e, por outro, no fluxo temporal do seu calendário. A presença dos santos na igreja é simbolizada pela presença de uma lista completa de ícones no painel. Só existem imagens para representar aqueles que são reais. O retrato e o nome atestam, assim, a identidade de cada santo venerado pela Igreja. A ordem da Igreja celestial, reproduzida no espelho da liturgia secular, é um modelo ideal que o Império Bizantino invocava com persistência, na medida em que continuou a fingir que era um Império mundial. Aquilo que não era incorporado ao Estado (por exemplo, Rússia), podia ainda estar ligado à Igreja Bizantina. Os ícones de calendário retratam claramente as aspirações da Igreja em uma era de expansão.



159. Painel de santos de fevereiro que compõe um ciclo de ícones de calendário, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



160. Ícone biográfico de João Batista, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

Assim como os ícones de calendário retratam a ordem dos santos dentro da Igreja, os 160 ícones biográficos retratam as vidas dos membros individuais. As duas funções se complementam; uma representa o santo dentro da comunidade e a outra retrata o indivíduo como tal, provando que ele ou ela cumpre com perfeição um comportamento ético e social. Desse modo, todos estão em conformidade com as normas inerentes ao conceito da Igreja. Em sua perfeição celestial, a Igreja prometeu a existência absoluta, em cuja direção a sociedade se dirigia em sua história mundana. Os ícones pareciam antecipar essa perfeição prometida, pois estavam disponíveis à vista de todos, embora refletissem um arquétipo supraterrâneo que seria alcançado por todos no futuro.

Os ícones biográficos foram meramente estendidos pela biografia pintada e perpetuaram o gênero de retratos de santos que já existira anteriormente. Nos séculos após a iconoclastia, 103 esse gênero sofreu uma mudança, como podemos estudar em pinturas de parede (capítulo 2e). Cada santo individual representava certo grupo (bispo, monge, virgem), que formava 104 com outros grupos toda a comunidade da Igreja. Além do ideal do homem da Igreja, quer 6, 148 fosse um pregador inspirado quer o penitente automortificado, só era admitido o ideal da corte: o jovem herói como oficial elegante, cuja coragem o torna um mártir ou "atleta de Cristo".[99] O que finalmente está no centro da questão são os ideais sociais traduzidos em posições fixas no céu. Por conseguinte, o céu era retratado como uma síntese da Igreja e da corte, instituições que existiam lado a lado na terra. Nenhuma outra classe na sociedade tinha o direito de existir nesse Estado ideal e, portanto, não era representada por santos, que necessitariam de um ícone diferente.

A definição oficial da Igreja para santo, um indivíduo que possui um ideal ético e serve aos seus interesses e aos da corte, convive com uma definição mais particular que articula a esperança da salvação ao "realizador de milagres", ou taumaturgo. Como intercessor, o santo tem uma posição de confidente no céu; como curandeiro, possui poderes milagrosos na terra. Qualidades velhas e novas a ele atribuídas, noções populares e teológicas, formavam uma unidade na Idade Média, embora tenham se originado em momentos diferentes. A ala radical da iconoclastia não somente desprezava relíquias, mas também se opunha a qualquer adoração aos santos, percebendo neles o perigo do materialismo religioso. Por essa razão, seus ciclos biográficos desempenharam um papel de destaque, sobretudo, nas igrejas dos palácios, logo após a iconoclastia. Eles convidavam o contemplador a admirar biografias em imagens para poder agir de acordo com as mesmas.[100]

Os ícones biográficos, sobre os quais pouco se sabe antes do séc. XII, estão, por um lado, ligados aos textos das lendas dos santos que foram padronizadas em edições por volta do ano 1000. Por outro, estão ligados aos ciclos dos santos pintados nas igrejas, embora, por muito tempo, estes se restringissem a capelas e vestíbulos,[101] onde, aparentemente, também seriam lidas as lendas dos santos. Se a igreja tivesse um túmulo, tais ícones também poderiam explicar o santo aos peregrinos fora da liturgia.

Os ciclos dos santos não eram restritos às pinturas nas paredes, mas eram encontrados também no *templon*, em especial nas capelas laterais. Tais capelas frequentemente não possuíam seus próprios altares, mas repetiam o modelo do interior da igreja em pequena escala. Em 1077, tomamos conhecimento de um *templon* assim no mosteiro de Cristo, o Todo Misericordioso, em Constantinopla.[102] Assim como os frisos com ícones ligados às festas do Cristo, ele possuía uma deidade com três figuras no centro e a "narrativa [*diēgēsis*] do venerável e santo Precursor", João Batista, em cada lado. Um *templon* remanescente desse tipo foi concluído por um pintor cipriota por volta de 1100.[103] No mosteiro de Monte Sinai, ele provavelmente adornava a capela dos cinco mártires de Sebaste, pois conta a vida de Sto. Eustratios, que era um deles. Muito afortunadamente, temos um manuscrito ricamente ilustrado com a vida do mesmo santo, o que nos permite uma comparação.[104] As cenas pintadas no *templon* celebram suas curas milagrosas em seu túmulo em Sebaste.

Os ícones biográficos combinam o retrato e a lenda de modo que, apesar dos paralelos nas imagens de veneração antigas de Mitras e Hércules,[105] pareceriam híbridos, se não confirmassem a tendência a resumir e padronizar. O retrato permitia que o santo fosse visto como pessoa; e a biografia resumida dava uma idéia de sua vida e dos seus milagres. O contemplador da figura principal passava a ser o "leitor" das cenas, que explica o termo "ícones de leitura". As pequenas cenas abreviadas servem apenas como lembrete e pressupõem um conhecimento dos textos que eram lidos em voz alta. O elemento narrativo, que do contrário não teria lugar nos ícones, explica o retrato físico do santo com o retrato "interior" de suas virtudes. O status privilegiado de um santo era explicado pelas circunstâncias milagrosas de sua vida. Às vezes, as cenas não eram pintadas no painel, mas como em um ícone perdido de Panteleimão, em Constantinopla, incorporadas no rico pedestal de prata.[106]

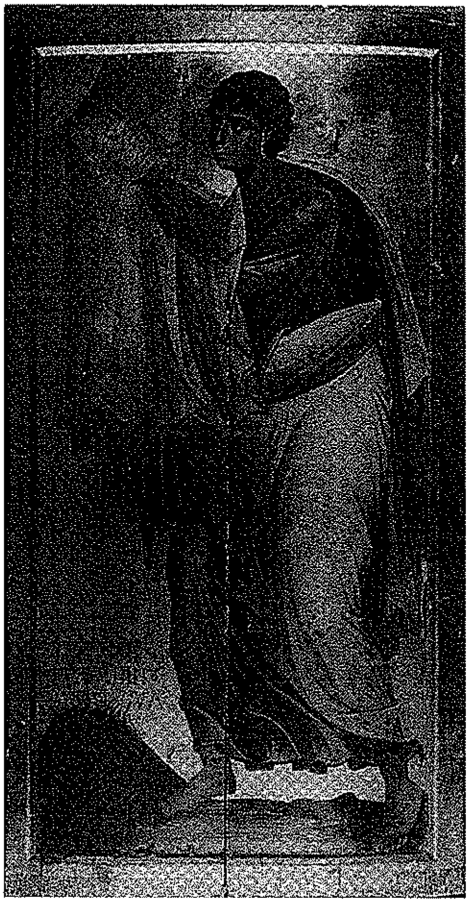
O gênero que estamos discutindo é representado, no caso de São Nicolau de Mira, por mais de 20 ícones sobreviventes, a maioria em formato grande, do período bizantino.[107] A série começou com um ícone do séc. XI que fixa as cenas às laterais, tornando-o um tríptico.[108] Um painel do séc. XIII apresenta o santo como um alto dignitário da Igreja, ou "hierarca", com o olhar austero e a fronte de um pensador venerável.[109] Contrastando com suas vestes 6
e o Evangeliário, sua cabeça e a mão são apresentadas com redondeza corporal, como sinal de pessoa viva. Seu gesto é de instrução e de benção ao mesmo tempo. Pequenas figuras de meio-corpo de Cristo e da Virgem concedem-lhe o Evangeliário e a toga, símbolos do seu ministério e de seu poder sagrado. Portanto, o ícone se torna uma imagem modelo da autoridade da Igreja. O mesmo se aplica a um painel, atualmente em Leningrado, de São Gregório, o Taumaturgo, que é quase do mesmo tamanho (81 x 53 cm), mas não traz a biografia ao seu redor.[110] Neste caso, a biografia consiste de 16 cenas, começando no canto superior esquerdo com o nascimento e terminando no canto inferior direito com o enterro. Desde a polêmica remoção de seus restos mortais para a Apúlia, realizada sob o comando normando, Nicolau era visto no Ocidente como o santo de Bari, embora sua origem oriental

não fosse ocultada.[111] No séc. XIII, um pintor da Apúlia adaptou o modelo do ícone grego às condições de Bari.[112] A transferência das relíquias compõe a cena final.

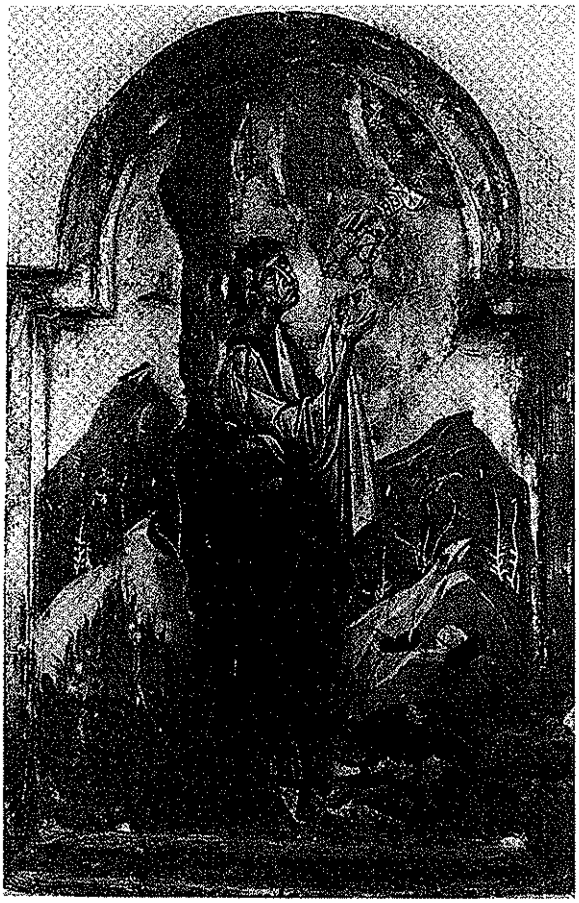
Nas coleções de Monte Sinai, o gênero é representado por exemplos de São Jorge e
227 por dois ícones de tamanho quase igual representando Sta. Catarina (capítulo 18a) e S.
160 João Batista.[113] O painel de São João (70 x 49 cm) parece reproduzir um modelo do séc. XII. As 14 cenas terminam com as circunstâncias de sua morte (a história de Salomé) e a redescoberta da cabeça decepada, tema de uma festa em fevereiro e também encontrado nos ícones de calendário. O santo, vestido somente com um manto, lembra dois papéis diferentes da comunidade eclesiástica. Com seus cabelos longos e corpo macilento, ele é o penitente e o eremita no deserto; ao mesmo tempo, ele é o grande pregador, pois o machado que pousa ao pé de uma árvore ao seu lado repete a famosa metáfora dos seus sermões (Lucas 3:9). Entretanto, antes de mais nada, João é Precursor de Cristo. O texto escrito contém o testemunho ao "Cordeiro de Deus" (João 1:29) e sua mão direita de fato aponta para o ponto onde Cristo se encontra com o Precursor no ciclo de cenas biográficas. O doador, um monge, se fez representar aos pés do santo. O ícone de São Jorge no Monte Sinai também foi uma doação particular. O monge João se apresenta na inscrição usando o mesmo termo (*ktisanta*) comum às fundações eclesiásticas.[114]

85 Comparado com um painel anterior (capítulo 7f), o ícone de São João revela a complexidade de conteúdo que a pintura de ícones passava a adotar sob a orientação da Igreja. Esse simples instrumento, na verdade, revela toda uma riqueza oculta de argumentos. Sua retórica aproveita-se das lendas e da apologia poética ou louvor, uma forma que escritores como Psellus exploravam na época. Portanto, o ícone biográfico parece estar muito ligado ao texto, particularmente ao apresentar material escrito e visual. Assim como os textos comparáveis, pretendia fortalecer as normas da doutrina eclesiástica. Aquilo que o ícone de calendário expressa por meio da ordem litúrgica, o ícone biográfico expressa por meio da ordem social de um papel. O primeiro apresenta a Igreja como uma ordem social no céu, enquanto o segundo explica-a por meio de modelos de uma vida sagrada. Portanto, os dois gêneros têm uma tendência didática, subordinada, contudo, à função primária do ícone enquanto objeto de veneração.

Um pequeno número de ícones incomuns no Monte Sinai parecem ser biográficos, mas, na verdade, são de um tipo bem diferente. Não possuem moldura biográfica, uma vez que apresentam a biografia na imagem principal. Existem dois painéis monumentais de formato idêntico (130 x 70 cm), ambos "assinados" pelo mesmo pintor, Stefanus: um retrata
161 Moisés recebendo as Tábuas da Lei (Dez Mandamentos) e, o outro, o profeta Elias sendo alimentado no deserto por corvos.[115] Os painéis são pintados em estilo luminoso, surgido quando o estilo linear do séc. XII estava se fragmentando e a figura recuperava uma nova corporalidade. A figura de Moisés expressa movimento, enquanto a de Elias assume o efeito de uma estátua, com vestimentas clássicas. Os rostos foram psicologicamente purificados.



161. Ícone de Moisés, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



162. Ícone privado com Moisés, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

Evidentemente, uma comporta há muito tempo fechada foi aberta, e o encantamento da forma natural questionou o conceito formalizado dos ícones anteriores, um conceito que teve implicações para além da forma pintada.

Esses painéis chamam nossa atenção por sua postura narrativa, que parece ser a da biografia. Em suas mãos cobertas, o jovem Moisés recebe as tábuas Daquele que ele não pode ver, de modo que olha somente para as tábuas que o ser invisível lhe está apresentando. Concomitantemente, seu pé toca o arbusto em chamas, que não é consumido pelo fogo, de onde vem a voz de Deus pedindo-lhe que desamarre suas sandálias. Acreditava-se na época que essas duas manifestações de Deus, separadas no tempo (teofanias), tinham ocorrido no mesmo lugar. O local do arbusto em chamas é indicado no Monte Sinai até hoje e acredita-se que a montanha acima do mosteiro seja a mesma onde Moisés recebeu as Tábuas da Lei. O ícone, como o de Elias, portanto, designa um "local santo" (*locus sanctus*), um local visitado por Deus.[116] Ele deve ter sido doado para o mosteiro na montanha por um cidadão proeminente chamado Manuel (talvez um imperador), que apela por sua salvação em uma inscrição sobre o arbusto em chamas. O pintor Stefanus escreveu uma oração em grego e árabe nos dois painéis, um caso único que indica seu especial orgulho da qualidade da pintura. Ele pode ter vivido em Constantinopla, mas não quis perder a oportunidade de ter uma inscrição votiva eterna em um local de veneração mundialmente famoso. No painel de Moisés ele pede ao "Profeta" (*theoptēs*), cuja "figura pintou", apoio para obter uma "remissão dos pecados".

O mesmo tema aparece em imagens de ex-votos no mesmo local, doadas por pessoas em busca de sua própria salvação. Um pequeno painel (27 x 18 cm) chega a apresentar
162 o doador, ajoelhado diante do profeta.[117] Neste caso, também, as duas teofanias, a da montanha e a próxima do arbusto em chamas, estão combinadas no quadro. A paisagem desempenha um papel maior na composição, como normalmente só se vê em livros de pinturas. Mas a grandeza que caracteriza o ícone titular, a estatura quase sobre-humana do profeta, está faltando ali. A razão pode estar na diferença entre as duas funções, que nos são claramente apresentadas nesta coleção singular. Mas essas funções, que nos dão um entendimento renovado do ícone, eram certamente conhecidas em outros centros de veneração: por um lado, a imagem titular de um local sagrado (como na imagem anterior do templo); por outro, o ex-voto privativo na forma de ícones que repetem o tema do local juntamente com o ícone titular em pequena escala.

Notas

1. Cf. J. B. Konstantynowicz, *Ikonostas* (Lemberg, 1939); C. Walter, "The Origin of the Iconostasis", *Eastern Church Review* 3 (1971): 251ff.; e Chatzidakis (1978), 326ff.
2. As obras a seguir devem ser as principais mencionadas a partir da rica literatura: T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople* (1971), 168ff.; M. Chatzidakis e V. Lazarev, em *Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias* 4.4 (1964): 326ff. e 377ff.; N. Firatli, "La découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie", *Cahiers archéologiques* 19 (1969): 151ff.; Chatzidakis 1978, 326ff.; Babić (1975), 3ff.; Chatzidakis (1976), 157ff.; Epstein (1981), 1ff. Ver nn. 43, 45, 49ff. abaixo.
3. Chatzidakis (1978), 327.
4. Ver textos 20 (39) e 23 (109).
5. H. Delehaye, *Deux typika byzantins de l'époque des Paléologues* (Bruxelas, 1921); R. Janin, "Le monarchisme byzantin du moyen âge", *Revue des études byzantines* 22 (1964): 29ff.; Kazhdan e Epstein (1985), 80-81 e 86ff.; e a introdução de P. Gautier aos textos 20, 21, 23 e 24.
6. R. F. Taft, *The Great Entrance*, Orientalia Christiana Analecta 200 (Roma, 1975).
7. J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Orientalia Christiana Analecta 191 (Roma, 1971), 38ff., 72ff.
8. Texto 22 (63-64).
9. Ibid. (50).
10. Texto 20 (33).
11. Ibid. (37-38).
12. Texto 22 (50).
13. Ver textos 21 (45), 22 (24) e 27 (71).
14. Texto 20 (39).
15. Texto 21 (45).
16. Texto 22 (nº 67).
17. Texto 23 (131).
18. Mateos (ver n. 7 acima), 88-89.
19. Ibid., 83.
20. Texto 21 (D431).
21. Texto 22 (50).
22. Ibid., (39).
23. Texto 20 (75).
24. Ibid., (81-82).
25. Texto 22 (63), para *stasidion* ; texto 20 (73), para *signon* ; texto 25C (8), para *proskynēma*.
26. Texto 24 (73 e [Inventário] 121), 25B (21), e 25F (7).
27. Texto 24 (101).
28. Texto 22 (50).
29. Belting (1981a), 154ff., e Belting (1981b), 1ff., com referências ao Senhor das Dores [*Man of Sorrows*] (*Akra Tapeinosis*), *Mandilion* e *Epitaphios*.

30. Texto 25C (8).

31. Texto 30.

32. Texto 22.

33. Cf. as referências em ibid.

34. Texto 25C (8).

35. Cf. C. Walter, "Two Notes on the Deesis", *Revue des études byzantines* 26 (1968): 311ff. e esp. 318-19.

36. Texto 20 (37, 72, 81).

37. Cf. Der Nersessian, "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection", *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960): 81, e Stylianou (1985), 157ff., com mais referências sobre os afrescos. As imagens em painéis (105 x 70,5 cm e 103,5 x 73,5cm) estão em Atenas (1976), 34ff., n^os^ 6-7.

38. Vaticano, Codex graecus (1156), fol. 1r.

39. Texto 24.

40. *Kekosmētoi* vs. *akosmētoi*; cf. textos 25C D e F e texto 23B.

41. Cf. os estudos de Čubinašvili e Amiranašvili (ver capítulos 10 nn. 17 e 18) e Tiflis (1984).

42. Texto 21 (63).

43. Cf. Mathews (ver n. 2 acima), 96ff.; S. Xydis, "The Chancel Barrier, Solea, and Ambo of H. Sofia", *Art Bulletin* 29 (1947): 1ff.; K. Kreidl-Papadopoulos, "Bemerkungen zum justinianischen Templon der Sophienkirche in Konstantinopel", *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 17 (1968): 279ff. Ver n. 45 abaixo.

44. Texto 5. Cf. Mango (1979), 40ff.

45. L. Nees, "The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pro-Iconoclastic Period", *Zeitschrift fur Kunstgeschichte* 46 (1983): 15ff. (com outras referências).

46. *LP* 1:503. O texto fala de seis imagens doadas para as dobras do biombo do santuário pelo papa Adriano (772-95). Eram feitas de *laminis argenteis*, inclusive painéis pintados. Os três da frente mostravam Cristo (*vultus Salvatoris*) entre Miguel e Gabriel, as outras três, a Virgem entre os apóstolos André e João. Cada grupo era fixado a um *regularis*.

47. P. Meyvaert, "Bede and the Church Paintings at Wearmouth-Jarrow", *Anglo-Saxon England* 8 (1979): 63ff.

48. Ver n. 45 acima.

49. R. Polacco, *La cattedrale di Torcello* (Veneza, 1984), 30-31 figs. 28-31 e idem, *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello* (Treviso, 1976), n^os^ 73-77 com mais referências.

50. G. Mariacher, *Il Museu Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo* (Veneza, 1957), 1: 156-57, e R. Pallucchini, *La pittura veneziana del trecento* (Veneza e Roma, 1964), fig. 677; esp. O. Demus, "Zum Werk eines venezianischen Malers auf dem Sinai" em Hutter (1984), 131ff.

51. Cf. um estudo por G. Kopp-Schmidt, "Die Dekorationen des Ostportals am Pisaner Baptisterium", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 34 (1983): 25ff.

52. Soteriou e Soteriou (1956-58), 2: 112ff.; vol.1, figs. 117-24 (168,5 x 44 cm); Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 228ff. com figuras (artista veneziano do terceiro quartel do séc. XIII); sobre todo o contexto cf. esp. Weitzmann (1984), 143ff. e esp. 158-59.

53. Cf. texto 25E.

54. Chatzidakis (1978), 331-32: O *templon* da Nova Igreja (capítulo 9c) era feito de prata e jóias, como na igreja da Virgem no palácio. No séc. IX, o imperador Basílio colocou ícones esmaltados afixados ao *templon* dourado da igreja do Redentor no palácio (ver capítulo 9 n. 5); Epstein (1981), 6.

55. K. Weitzmann, "Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung", em *Festschrift für K. H. Usener* (Marburg, 1967), 11ff.; Epstein (1981), 9.

56. N. Firatli, "Découverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie", *Cahiers archéologiques* 19 (1969) : 15ff.; Epstein (1981), 12.

57. Cf. a crônica de Leo de Ostia (*PL* 173, 756-58). Cf. O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts...*, (Berlim, 1938), nº 2274ff. Cf. H. R. Hahnloser, "Magistra Latinitas und Peritia graeca" em *Festschrift Herbert von Einern* (Berlim, 1965), 77ff.

58. Cf. textos 23B (154) e 25A (10).

59. H. R. Hahnloser, *La Pala d'Oro*, vol. 1 de Il tesoro di S. Marco (Veneza, 1965), ilus. 42ff., e Epstein (1981), 2ff. As seis imagens festivas têm um formato de 30 x 30 cm. Também cf. Hahnloser, ilus. 95-98, para uma comparação da palla com o biombo de Sta. Maria em Valle Porclaneta em Rosciolo, que Hahnloser (ver n. 57 acima) ligou à estrutura perdida em Monte Cassino.

60. Cf. Grabar (1975), passim. Nos ícones ornamentados e nos não ornamentados, com uma descrição precisa sobre as partes de sua montagem, cf. textos 23B (nºs 1, 17-20), 24 (inventário, itens 1-4), 25A (nºs 3-5 e 9), 25C (nºs 1-7 e 27), 25D (nºs 12-15 e 107-9), e 25F (nºs 19-20). Sobre as distinções, cf. Kalavrezou-Maxeiner (1985).

61. Cf. textos 25C (nºs 3, 5-7) e 25D (nºs 12-14, 107).

62. Dejonghe (1967).

63. N. Okunev, em *Seminarium Kondakovianum* 3 (1929): 5ff.; Babić (1975), 17-18 e 43; Epstein (1981), 14-15.

64. Cf. Čubinašvili (ver cap. 10 n. 17)

65. *Bibliotheca Sanctorum* (Roma, 1968), 10:107ff.

66. Texto em Der Nersesseian e Walter (ver nn. 35 e 37 acima). Uma versão diferente do texto sobre um ícone do Sinai se encontra em Soteriou e Soteriou (1956-58), 2:160-61.

67. Sobre a Hagiosoritissa, cf. discussão detalhada em Bertelli (1961a), 82ff.; Andaloro (1970), 85ff.

68. Cf. texto 9. Sobre o *Antiphonites*, cf. Mango (1959), 142ff., que discute a confusão com o *Christus Chalkites*.

69. T. Schmit, *Die Koimesiskirche von Nikaia* (Berlim e Leipzig, 1927), 44-45 e ilus. 25, 27. A virgem, com o Menino nos seus braços, leva o título de *Eleousa*.

70. Sobre a *Staurothek* pintada da Sancta Sanctorum, cf. Grisar (ver cap. 7, n. 13), e Colônia (1985) (ver cap. 7, n. 12), vol. 3, nº H 11.

71. Sobre o ícone no mosteiro de Monte Sinai (65 x 40,5 cm), cuja base Weitzmann data no séc. VI ou VII e Soteriou acredita ter sido sobrepintado no séc. XIII, cf. Soteriou e Soteriou (1956-58) 2:160-61; e Weitzmann (1976), nº B 4 e ilus. 47. O ícone em Spoleto (uma imagem sobre tela de 31 x 24 cm), recentemente restaurado, foi relacionado, anteriormente, a Barba Ruiva e a um doador ítalo-grego, que comprovou uma lenda. A primeira evidência histórica do ícone é de ca. 1290; cf. M. Bonfioli e E. Ermini, "Premese ad un riesame critico dell''icona' del duomo di Spoleto", em *Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (Spoleto, 1983), 1ff.; M. Bonfioli, em *Spoletium* 27 (1982):37-38.

72. Cf. Atenas (1976), 30ff. e nºs 4-5 (os dois ícones em formato 73 x 46 cm). Sobre o eremitério em Paphos e a iconóstase, cf. C. Mango e E. J. Hawkins em *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966): 122ff.; Epstein (1981), 19; Cormack (1985), 215ff.

73. J. Mateos, *Le typicon de la Grande Église* (Roma, 1962), 372ff. Cristo, que através da intercessão de sua puríssima Mãe, compadeceu-se com a cidade toda (e é, portanto, chamado *Polyeleos*), é reconhecido como tendo salvado Constantinopla da ameaça do Islã em 718. Nesta festa, uma procissão ia à igreja "Jerusalém" da Virgem, no Portão Dourado.

74. Babić (1975), 27-28, 46 e fig. de texto 7. Acima da Virgem, Daniel aparece com o texto Daniel 2:34. Cf. Weitzmann, com Chatzidakis et al., (1982), 174-75.

75. Atenas (1976), nº 9.

76. Atenas (1985), nº 8. O formato do ícone é 168 x 140 cm.

77. Cf. os estudos de Chatzidakis e Lazarev (1964) (ver ambos na n. 2 acima) e Chatzidakis (1978), 337ff., e Weitzmann (1986), 64ff.

78. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 57-61; Weitzmann (1966), 16-17 e fig. 42.

79. Cf. Walter (ver n. 35 acima), 318-19.

80. Sobre este conceito, cf. Mateos (ver n. 7 acima), 148-49. Sobre seu uso, cf. texto 20 (75 e 86).

81. Soteriou e Soteriou (1956-58), 1:100ff. e figs. 87-116; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), xv-xvi e figs. nas pp. 32-35; Weitzmann (1978), n^os^ 20 e 24; Epstein (1981), 15-16; Weitzmann (1982), 245ff.

82. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 87-94; 2:102ff.; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), fig. na p. 32; Weitzmann (1982), 245ff. Cf. a comparação com os esmaltados do *Pala d'Oro*; cf. Hahnloser (ver n. 57 acima), figs. 69-70.

83. Texto 20 (37-38).

84. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 99-102 e 103-111; 2:107ff. e 109ff.; Weitzmann (1978), nº 20; Weitzmann (1982), 245ff.

85. R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia* (Palermo, 1962), 78 e figs. 30-31. Os painéis (Anástase, Sepultamento e Ressurreição de Lázaro), que datam do séc. XIII, estão registrados como inv.3 e 3bis na Galleria Nazionale della Sicilia em Palermo.

86. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 76-79.

87. Sobre a pintura de Carpaccio na Accademia em Veneza e seu tema, a visão dos mártires que levam a cruz no Monte Arafat (1511) na igreja de Sto. Antônio Abate, fundada em 1346, cf. A. Zorzi, V*enezia scomparza,* (Milão, 1972), 2:312ff.

88. Ver n. 38 acima. Cf. esp. Weitzmann (1967), 12-13.

89. Beck (1959), 251-52.

90. A. Erhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche* (Leipzig, 1937ff.); P. Mijović, *Menolog* (Belgrado, 1973). Ver nn. 91 e 92 abaixo.

91. Spatharakis (1981), nº 63 (Oxford, Códice Barocci 230: setembro), 64 (Viena, Códice Hist. Gr. 6: outubro), 65 (Paris, Códice Gr. 580: novembro) e 67 (Sinai, Códice Gr. 512: janeiro). Nossa ilustração se encontra em Paris, Códice Gr. 580, fol. 2v. Sobre a menologia ilustrada, além de Mijović (ver n. 90 acima), cf. esp. Nancy Patterson Ševčenko, "An Eleventh Century Illustrated Edition of the Metaphrastian Menologian", *East European Quarterly* 13 (1979): 423ff. Ševčenko também preparou isso com um corpus, publicado pela University of Chicago Press. Ver também n. 92 abaixo.

92. H. Belting, em R. Naumann e H. Belting, *Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Berlim, 1966), 147ff., e K. Weitzmann, "Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste", *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979), 97ff. A principal prova é um livro sobre a lenda de Sto. Eustratios, um dos cinco mártires de Sebaste, atualmente na Biblioteca Nacional em Turim.

93. Beck (1959), 570ff.

94. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 131-35; 2:119ff.

95. Cf. texto 25D.

96. I. Ševčenko, em *Dumbarton Oaks Papers*, (1962), 273 n. 97, e P. Mijović, "Gruzinskie menologii s XI po XIV vek", *Zograph* 8 (1977): 17ff. O poema é um manuscrito (Sion) A 648 na Biblioteca Nacional em Tiflis.

97. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 126-30; 2:117ff. Cf. Weitzmann (1967), 13-14 e figs. 21 e 34; Weitzmann (1986), 107ff.

98. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 136-43; 2:121ff.; e Weitzmann (1966), 14-15 e figs. 36-37; Weitzmann (1978), nº 17; e Weitzmann com Chatzidakis et al. (1982), 50.

99. Cf. texto 24 (33).

100. Ver capítulo 9 nn. 4 e 5.

101. Cf. esp. Belting (ver n. 92 acima), 143ff.; Babić (ver capítulo 10 n. 24), passim; Ševčenko (ver n. 91); e Weitzmann (1986), 94ff.

102. Cf. texto 25A (8).

103. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 103-11; 2:109ff.; Weitzmann (1978), nº 20; Weitzmann (1982), 250-51. Também cf. Weitzmann (ver n. 92 acima).

104. Cf. referências na n. 92 acima.

105. Cf. N. P. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art* (Turim, 1983), 163.

106. Cf. texto 25A (9).

107. Ševčenko (ver n. 105 acima), 162ff.

108. Ibid., 162-63.

109. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 165; 2:144ff., e Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 67.

110. Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 56; Bank (1977), 371 e figs. 225-26.

111. C. Jones, *St. Nicholas of Myra, Bari and Manhattan* (Chicago e Londres, 1978); Ševčenko (ver n. 105 acima); P. Belli d'Elia, *Las Basilica di S. Nicola a Bari* (Galatina, 1985).

112. P. Belli d'Elia, *Bari. Pinacoteca provinciale* (Bolonha: Musei d'Italia, 1972), 4-5 nº 9 (128,5 x 83,5 cm); idem, em *Rivista "Terra di Bari"* (Molfetta) 6 (1972): 8-13; Pace 1982b. Cf. o ícone biográfico de Sta. Margarida em Bari.

113. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 166 e 168; 2:147-48 e 152-43.

114. Ibid., 2:150.

115. Ibid., vol. 1, figs. 74 e 75; 2:88-89; Weitzmann (1978), nº 29; Weitzmann, "The Classical in Byzantine Art", em *Byzantine Art – A European Art: Lectures* (Atenas, 1966), 172-73; Weitzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200", em *The Year 1200*, ed. K. Hoffmann (Nova York, 1975), 53ff.; Weitzmann (1986), 102.

116. K. Weitzmann, "Loca sancta and the Representational Arts of Palestine", *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 31ff.

117. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 161; 2:141.

13. "PINTURA VIVA": POESIA E RETÓRICA EM UM NOVO ESTILO DE ÍCONES NOS SÉCULOS XI E XII

A partir do séc. XI, a aparência dos ícones mudou à medida que eles começaram a incluir elementos de narrativa e a retratar estados emocionais, seja de amor materno ou de luto. Essas características transitórias parecem contradizer a ideia de atemporalidade dos ícones, cujo protagonista afastou-se da vida humana e seus sentimentos. A transformação do ícone, que agora atribui um papel ou uma personalidade à pessoa representada, é surpreendente. Novos temas – inesperados nesse gênero – também surgiram, como o milagre do Arcanjo Miguel, em Chonae, e a Escada da Virtude dos monges. A Anunciação 166, 165, 167 da Virgem assumiu traços narrativos que não poderiam advir somente do evento bíblico, indicando novos interesses que aderiram ao tema. Um pequeno ícone natalino contém um 168 ciclo inteiro até a fuga para o Egito e o assassinato de crianças inocentes, transcendendo, com isso, os limites da pintura narrativa. Outro painel colocou a Virgem entronizada – 178 uma raridade na pintura de ícones – no contexto de um coro de profetas e um Pantocrator entronizado no céu, como se o painel aspirasse a ser um tratado teológico pictórico. Por volta de 1100, tal ícone é descrito no inventário de um convento imperial na capital como sendo um "ícone pintado no novo estilo" (*kainourgos eikōn hylographia*).[1]

a. "Ícones no Novo Estilo"

Esta frase é o lema para um grupo de imagens sobre o qual vamos falar neste capítulo. Seu apelo está no modo narrativo usado para retratar as emoções, por meio do qual o ícone se comunica. Agora é uma "pintura viva" (*empsychos graphē*), expressão usada por Miguel Psellus, escritor famoso do séc. XI, em um texto sobre a Crucificação.[2] O termo serve, inicialmente, para defender a pintura contra a antiga alegação de que ela é uma matéria morta que em vão pretende dar a ilusão de vida. Além disso, o termo equipara a pintura, que não é muda e sim capaz de falar, à poesia, que toca os sentimentos ao despertar pessoas e eventos da vida. Aquilo que possui uma alma é capaz de falar à alma. Uma qualidade "viva" de expressão, a meta da poesia, era também esperada do ícone. No mesmo texto, ao qual retornaremos muitas vezes, Psellus descreve um ícone que não apenas reproduz modelos pintados por outros artistas, como as obras "desprovidas de qualidades artísticas" haviam feito, mas que também é "cheio de vida e não lhe falta movimento". Por um lado, é tão próximo da natureza que transcende os limites da arte; entretanto, por outro, cumpre com precisão a tarefa artística de expressar a vida, como a poesia havia feito. Psellus, portanto, descreve o ícone de acordo com o padrão do chamado *ekphrasis*, o gênero literário por meio do qual os escritores antigos descreviam as obras de arte.

Não eram apenas os escritores que se preocupavam com a expressão viva dos ícones. Doadores particulares que os usavam como imagens de devoção esperavam que eles lhes falassem e despertassem seus sentimentos. O príncipe Isaac descrevia os ícones na iconóstase de seu mosteiro como "seres vivos".[3] "Parecem falar graciosamente com suas bocas a todos que olham para eles". Eles "parecem vivos aos olhos e são marcados no coração" (e, portanto, nos sentimentos). Isaac, ao usar o lugar comum sem aspirações literárias, é, por essa razão, uma testemunha importante da nova qualidade dos ícones da época, uma qualidade que precisa ser explicada. Ele acha um milagre uma pintura, "que é fixa no lugar e no tempo", parecer viva. O comentário é antigo, já fora feito por Gregório de Nissa quando atribuiu às pinturas o poder de "falar" (*lalein*), mesmo quando eram "silenciosas".[4] Mas na geração de Isaac, em meados do séc. XII, a eloquência da pintura se torna uma questão importante. O poeta Teodoro Pródromo, por exemplo, faz um trocadilho com o nome do pintor cuja obra viva ele está elogiando: Eulálio é *eulalos*, isto é, eloquente.[5]

A faculdade da fala, que não pode ser explicada por um poder inerente à arte em si, é, assim, explicada pelo príncipe como sendo a inspiração do "criador do mundo" (*demiourgos*), que transmitiu a "sabedoria da pintura" ao "criador da arte" (*technourgos*).

b. Estética, Ética e Teologia

Na expressão das emoções, assim como na apresentação de argumentos teológicos, e, ainda, por seu pequeno tamanho, os novos ícones revelam que sua intenção é de contemplação privada. O próprio fato de serem de propriedade particular (a imperatriz Zoé era uma proprietária documentada nessa época[6]) vale ser observado. Psellus também fala do seu próprio ícone da Crucificação. No ritual da Igreja, os ícones assumiam papéis em espetáculos e eram encenados como diálogos cantados. A lamentação da Virgem por seu Filho morto, cantada pelo coro para Maria na primeira pessoa, era dirigida a um ícone de
163 dupla face no qual Maria desempenha o papel da mãe angustiada.[7] Nos respectivos textos que celebram o seu autodomínio, a Virgem aprende a subordinar seus sentimentos pessoais à necessidade dos eventos da salvação. A nova estética do ícone também servia à ética de um ideal humano, tal qual o incorporado pela Virgem.

Essas idéias, assim como o meio de sua expressão retórica, já tinham séculos de existência quando foram aplicadas ao ícone pela primeira vez. Dois fatores permitiram que a eloquência do ícone fosse ampliada desse modo. Primeiramente, ele não era mais polêmico, tendo um lugar seguro na vida em Bizâncio, o que lhe permitiu desenvolver-se livremente e despertar novas expectativas. Em segundo lugar, ele foi sendo cada vez mais introduzido na liturgia e no uso particular. A interação das duas funções já foi discutida (capítulo 12c). Fundadores particulares – especialmente nos mosteiros privativos – incentivavam o uso de inovações litúrgicas e mediavam textos literários antigos, que assumiam uma nova aplicação. A liturgia favorecia a transformação dos ícones que, como invenções de pintores, convidavam a uma comparação com a poesia, uma vez que ambos – ícone e poesia – tinham sua base comum na liturgia.

Como os autores da poesia eclesiástica, os pintores de ícones não ocultavam mais o paradoxo frequentemente invocado do dogma cristão, mas o mostravam abertamente. Nos dois casos, o paradoxo aborda uma mente filosófica e serve para explicar contradições como prova de uma intervenção sobrenatural no curso da natureza. Antíteses retóricas celebravam a união do irreconciliável, de Deus e homem, ou Criador e criatura, de morte física e vida divina, como objetivo e assunto de um discernimento devoto. Foi precisamente nesse ponto que o ícone, ao se apropriar de tais práticas retóricas, encontrou sua nova atração pela elite literária e social. O ícone da Mãe de Deus reforçava o paradoxo de que uma criatura podia carregar seu Criador nos braços ao mostrar a Mãe beijando seu Filho ou o Filho chutando as pernas como qualquer bebê comum, uma contradição visual que ajudou a aceitação de uma "fé educada". Os contrastes entre comportamentos como o sono (morte) e animação (vida) do Menino em uma figura, ou a alegria e sofrimento na expressão da Mãe, servem ao mesmo propósito. O problema da fé não mudou, mas o contemplador apreciava sua apresentação de maneira educada e filosófica.

Vistos dessa forma, "os ícones do estilo novo" não eram mais as réplicas comuns baseadas em antigos arquétipos. O respeito por estes não diminuíra, mas os novos ícones adquiriram qualidades adicionais de poesia que faltavam aos antigos. No texto mencionado, Psellus esforça-se para elogiar o ícone em questão por não ter sido copiado de outros e por agir como modelo de si próprio. Seu protótipo não é outro ícone, mas o evento em si (a Crucificação), que o ícone reapresenta de maneira inspirada e filosófica. Ao mediar a "aparência da vida", a imagem pintada não apenas satisfaz as regras da arte, mas transcende a imitação externa, pois manifesta o verdadeiro espírito. Por essa razão, Psellus se recusou a igualar seu ícone aos outros, quer fosse "na antiga forma" quer nas "novidades" dos tempos mais recentes.

Em um breve comentário sobre a famosa passagem bíblica que diz que o homem foi feito à imagem de Deus, o mesmo Psellus define o significado filosófico da imagem como um conceito dinâmico com premissas éticas.[8] Ao negar qualquer conceito estático do *eikōn*, conforme encontrado na tradição filosófica, ele favorece o desenvolvimento ético do homem até a perfeição à "imagem" de Deus. A imagem não existe sozinha, tampouco possui autoridade independente interposta entre Deus e o homem, mas reflete o grau de proximidade com Deus, alcançado a certa altura. O vício, portanto, é uma "incapacidade de conceber a beleza", pois a beleza é uma categoria ética. Por essa razão, as figuras do ícone podiam ser vistas como modelos de uma perfeição espiritual obtida por meio do domínio do sofrimento. No texto sobre a Crucificação discutido anteriormente (texto 28), 164 Psellus descreve Maria ao pé da cruz como uma "imagem ideal e viva das virtudes. Em seu sofrimento, ela não abriu mão de sua dignidade".

Apesar de seus pontos de vista comuns, o escritor Psellus apresenta o novo ícone como um espelho da verdade poética, ao passo que o príncipe Isaac o vê como uma imagem de devoção. Mas como a literatura poética era, em grande parte, uma literatura devocional, o que difere é apenas a ênfase. A proximidade com a poesia religiosa, então esperada dos ícones, está expressa nos inúmeros epigramas para eles compostos e, às vezes, escritos em suas molduras. O compositor de hinos João Mauropous, posteriormente bispo metropolita de Euchaita e amigo e professor de Psellus, escreveu mais de 80 epigramas com esse propósito.[9] Eles variam desde peças emotivas, dependendo dos sentimentos, a definições teológicas do tema e orações pessoais usadas em imagens votivas. Dois exemplos bastam. Em um epigrama "sobre o pranto da Mãe de Deus", o poeta reflete sobre o tema do sofrimento e da compaixão inaugurado com a "Senhora em luto" e explica a necessidade do seu lamento, o qual compartilha, como um modo de "resolver o sofrimento cósmico".[10] Em um epigrama longo encomendado pelo mosteiro de São Miguel na região de Sosthenion, em Constantinopla, os monges dedicaram um ícone de Cristo ao imperador Constantino IX, a quem retratam no ícone sendo coroado por Cristo.[11] A inscrição em verso é por si só uma dedicatória; explica que foi feita na forma de um ícone, uma vez que o próprio imperador não poderia ser o tema deste. Pintor e poeta competem para acentuar a beleza do produto.

Uma estética da pintura aplicada especialmente ao ícone começava a surgir nessa época. Seu argumento era tanto formal (relativo a assuntos como simetria e harmonia na composição da obra) quanto filosófico e teológico. Era filosófico na medida em que os pintores tinham que captar a vida no espelho de sua arte, e teológico na medida em que partilhavam a revelação de uma verdade maior por meio da "graça" (*charis*). Em ambos os casos, o argumento está enraizado na distinção neoplatônica entre interior e exterior, alma e corpo, espírito e natureza. Essa visão dupla se aplica também à descrição de pessoas vivas.[12] A filha do imperador, Ana, afirmava que a regularidade dos traços dos seus pais ultrapassava até mesmo as simetrias da arte. Mas o olhar firme atesta uma vida interior, a vida da alma, superior à do corpo. É por isso que nos ícones o olhar é frequentemente virado para longe do eixo do corpo para expressar movimento e independência da mera corporalidade. Os gestos, contudo, teriam distorcido a beleza icônica do corpo.

Em outro texto, Psellus se denomina "um grande conhecedor de ícones, um dos quais [um ícone mariano] me encanta. Sua beleza me atinge feito um relâmpago, roubando-me toda a força e razão... Não sei bem se revela a identidade do original, mas as variações na

pintura traduzem visivelmente a natureza da carne".[13] No texto já citado sobre a Crucificação (texto 28), Psellus elogia a beleza de meios puramente formais tais como "contraste" (*antilogia*) e "harmonia" (*euarmostia*) entre as partes. A cor também, como ele faz um "homem sábio" dizer, contribui para o efeito da "pintura viva". Tais regras da arte, entretanto, não são garantia da verdade no sentido mais amplo. Não obstante, fazem parte dela, assim como a beleza física aponta para um significado maior. Nessa época, a imagem ideal de beleza jovem e elegância nobre era incorporada por Panteleimão, doutor e oficial (capítulo 11b).
A lenda de sua vida não apenas celebra sua "beleza extraordinária" (*to kallos exaisios*), mas 148
seu olhar calmo e majestoso.[14] O imperador pagão Maximiano o escolhera como cortesão devido a sua aparência; o santo, entretanto, devotou-se ao serviço de Cristo. Na pintura medieval de ícones, ele representa um ideal social em seu protótipo celestial.[15] Mas o verdadeiro arquétipo de beleza era, claro, o próprio Cristo, cujas imagens impressas em tecido
foram usadas como fundamento para um cânone ideal do ícone (capítulo 11b). 128

Uma vez que o ícone não tem um espaço no quadro, mas é apenas uma figura, ele pode ser "vestido" em ouro e prata, desde que a figura seja exposta, especialmente o rosto e as mãos: ela deve transmitir um sentido de vida que somente pinturas muito delicadas podem comunicar. Ela pode ser ornamentada, mas não pode ser substituída pelos ornamentos. Os inventários da época, portanto, distinguem ícones "embelezados" dos "não embelezados". O tratamento da figura é julgado por um padrão duplo: deve não só representar a vida, na medida em que a matéria morta da tinta esteja esquecida, mas também captar algo para além da vida física e, ainda, revelar a existência sobrenatural da pessoa retratada.

Essa é uma proposta ambiciosa, especialmente porque a expressão que demonstra vida, se ela inclui movimento corporal, é incompatível com uma realidade maior. A poesia transitou com frequência por esses dois pólos, traçando vividamente o comportamento humano e, ao mesmo tempo, idealizando-o. Ela parte constantemente do nível humano a fim de alçá-lo a um significado maior. A pintura, ligada à unidade visível de uma única imagem, tem dificuldade em transmitir uma visão dupla de uma única figura. Quanto mais complexa e menos "unidimensional" a expressão das figuras, mais ela se aproxima do ideal
retórico da poesia. Quando a Mãe de Deus segura triste o Menino feliz em seus braços, os 163
fiéis são convidados a se engajar em uma espécie de contemplação que conhecem por meio da poesia. A tristeza, relativa a um tempo diferente daquele representado na imagem, é produto da visão interior de Maria da Paixão, que seu Filho terá de sofrer no futuro. Esta complexidade tem a ver com um antigo exercício retórico no estudo da personalidade, em que a auto-imagem de uma pessoa abarca diferentes períodos por meio da memória (passado), da percepção (presente) e da premonição (futuro).[16] As descrições retóricas das imagens daquela época enfatizam os sentimentos contraditórios na expressão facial como estando no mesmo nível da verdade poética.[17]

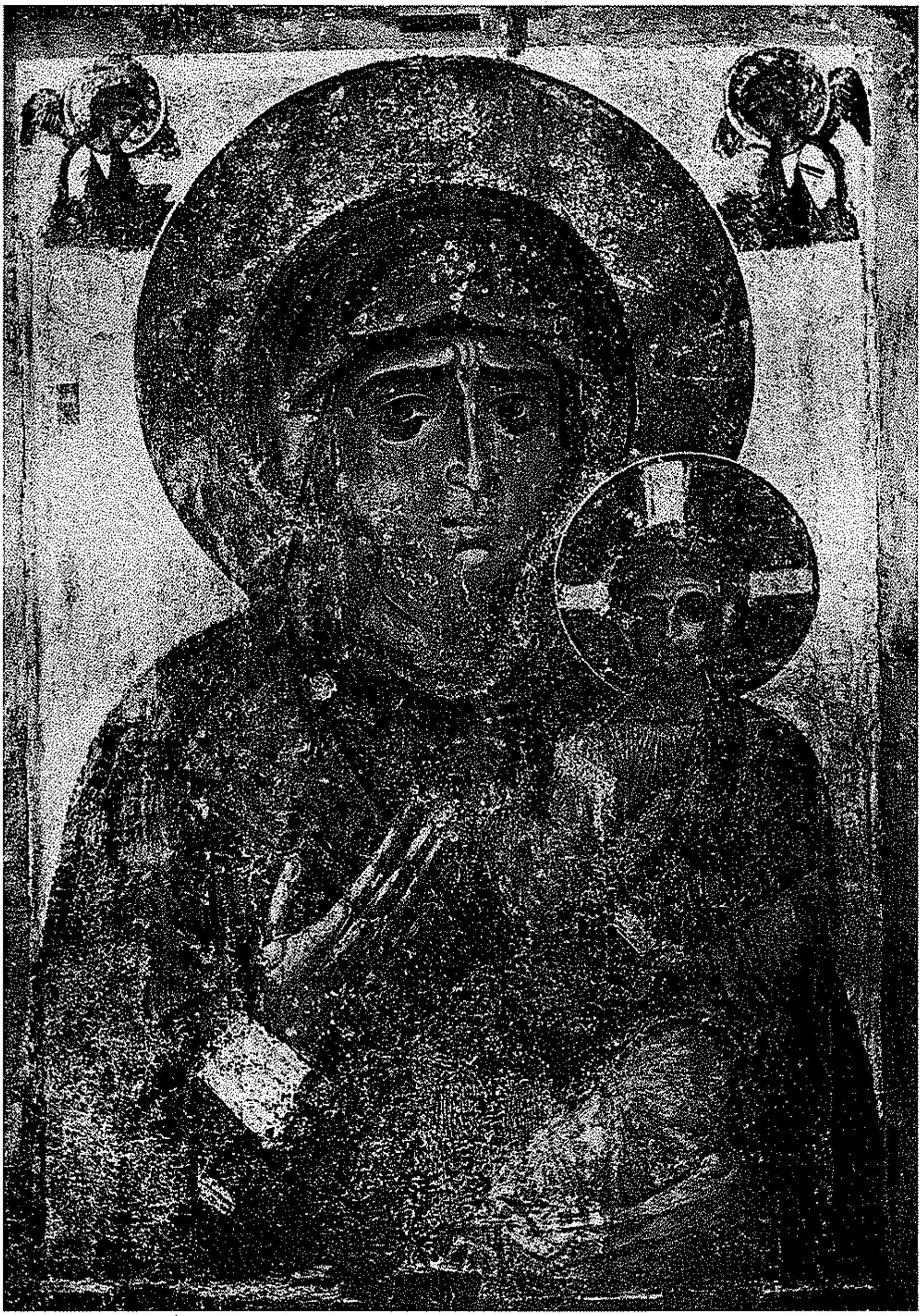
Mas a verdade poética é transformada em verdade teológica se a pessoa retratada, que sofre, passa a ter um "discernimento" (*insight*) do significado mais profundo de seu sofrimento.

Então, o nível humano de sentimento se torna transparente, permitindo que o paradoxo central do dogma apareça – o nascimento e a morte de Deus como ser humano. A preocupação com o trabalho da salvação, no qual Mãe e Filho estão envolvidos, se concentra
172, 173 na visão da infância e morte de Cristo, eleitas agora temas em destaque na pintura icônica. Aquilo que a Virgem, que participa dos dois eventos, vivencia como ser humano é, primeiro, um meio de expressar um tema teológico, antes de servir como um caso exemplar de comportamento cristão. Os novos aspectos emocionais da pintura podem ter servido a interesses humanísticos e, por isso, ter atraído o contemplador instruído, mas transmitem, antes de tudo, um significado teológico que é a sua razão de ser.

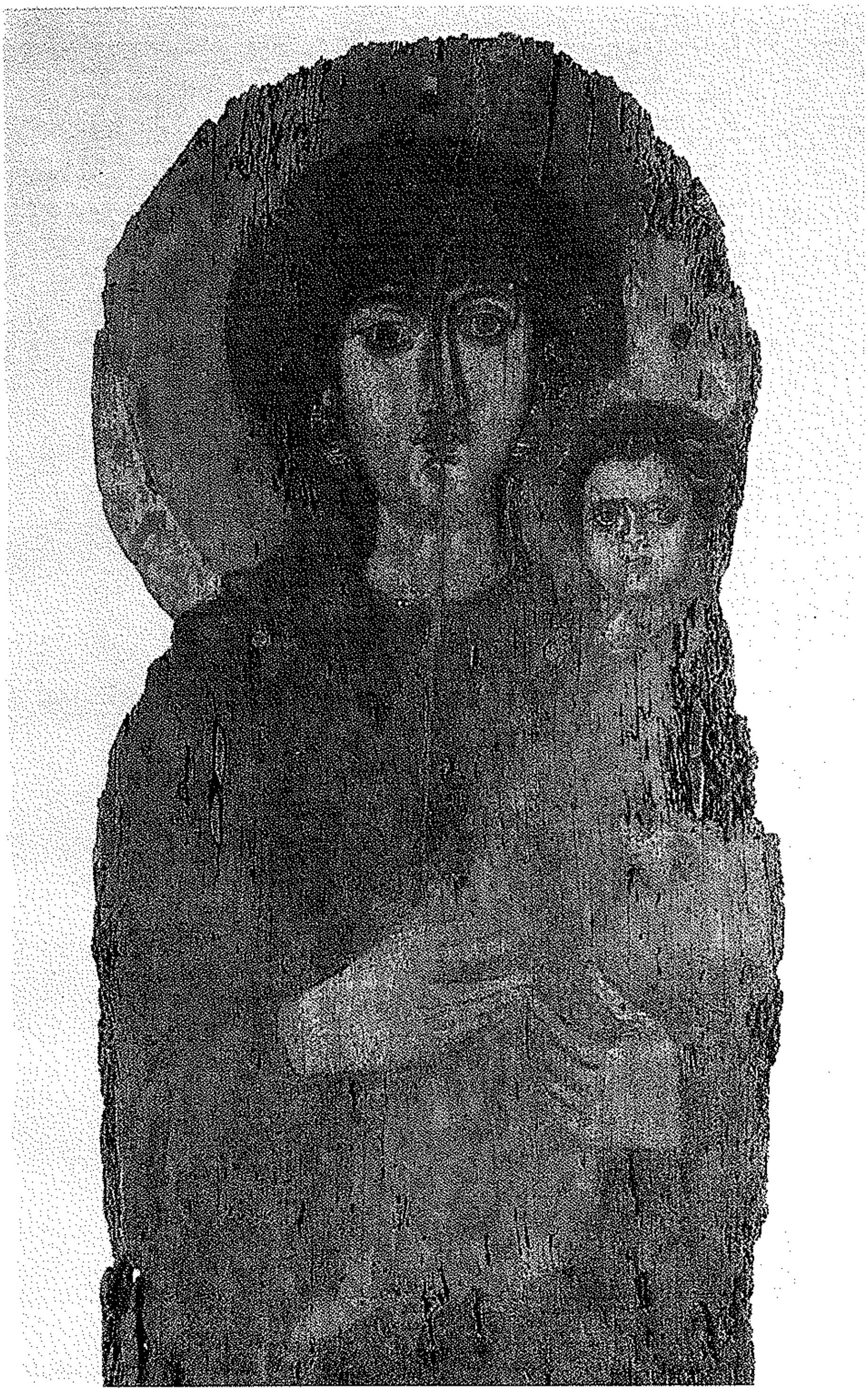
c. Continuidade Poética em uma Sociedade em Transformação

A pintura de ícones, com sua nova eloquência e maior expressão de sentimento, levanta duas questões: uma fácil de responder e a outra, difícil. A fácil tem a ver com a origem das duas idéias e dos temas do novo ícone tirados da antiga tradição retórica da literatura bizantina. Suas ligações com a pintura dos sécs. XI e XII foram estudadas recentemente em um livro de Henry Maguire, do qual a discussão a seguir é extraída.[18] Mas por que a transformação retórica da pintura aconteceu nesse momento específico e dentro de uma sociedade particular? Essa pergunta é muito mais difícil de ser respondida, pois parece que ainda é um problema para os historiadores separarem as mudanças temporais das continuidades, em Bizâncio. Um livro sobre as sociedades dos séc. XI e XII, escrito em conjunto pelo historiador Alexander Kazhdan e a historiadora de arte Ann Epstein, é esclarecedor nesse sentido.[19] É igualmente difícil encontrar um denominador comum para os dois livros e uma resposta comum para as duas questões.

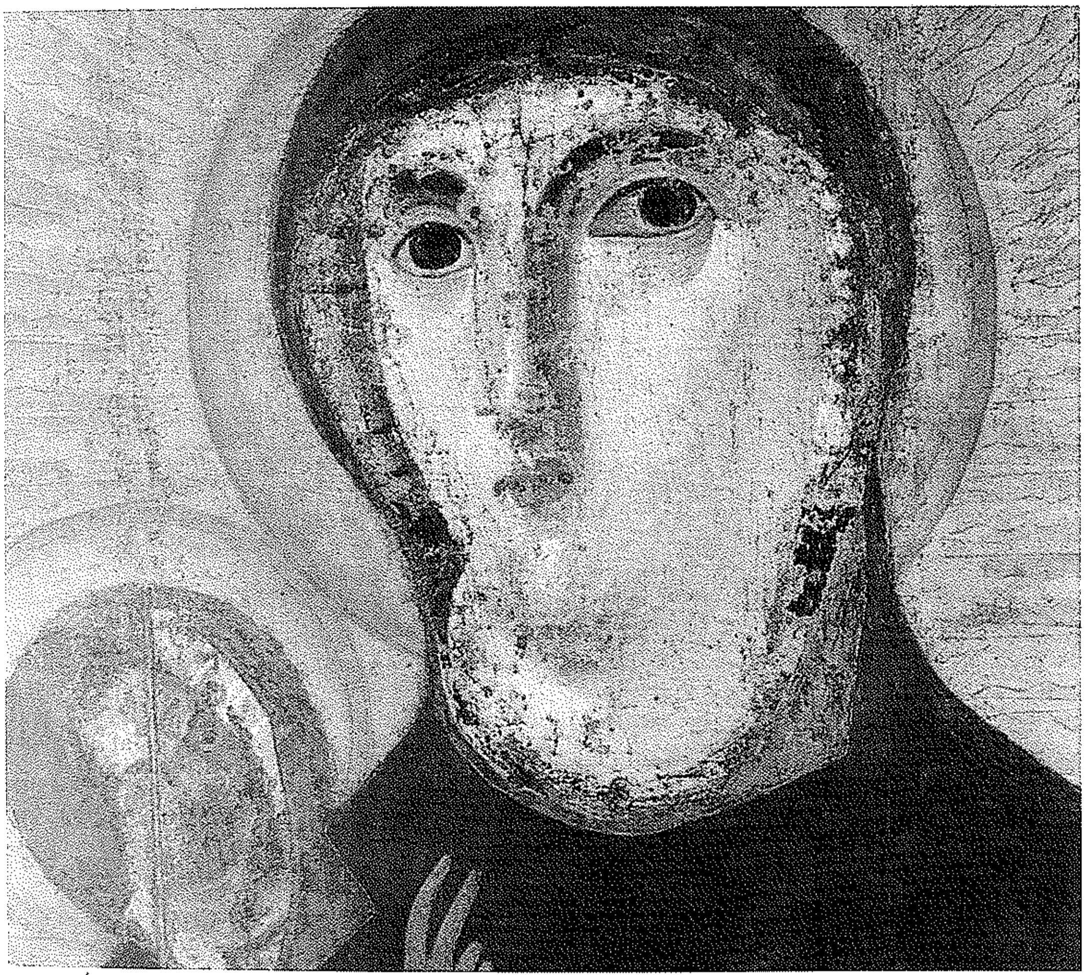
Em Bizâncio, a retórica era aprendida a partir de compêndios da Antiguidade (e de suas edições revisadas), mas era exercida, também, com a ajuda dos sermões dos padres da Capadócia que apresentavam os artifícios retóricos da literatura cristã do séc. IV.[20] Citações de modelos antigos e imitações ou elaborações são frequentemente difíceis de destrinçar, ainda mais quando os textos em uso têm datas muito diferentes. Entretanto, isso era de importância secundária em relação à síntese linguística e intelectual, que era mais importante. A fim de preservar a unidade dos meios linguísticos (citações antigas e neologismos usados juntos na mesma frase), a Igreja agia como guardiã da pureza da língua superior ou artificial, que ainda era o grego helenístico do Koine, enquanto se opunha à influência do vernáculo.[21] As qualidades visuais e emocionais inerentes ao misticismo do final da Antiguidade, de Efraim a Romano, o Melodioso, permaneceram sendo modelo e fonte para compositores de hinos medievais. Em retrospecto, o período da iconoclastia, com sua espiritualidade e abordagem conceitual, parecia ser uma interrupção após a qual a "verdadeira tradição" foi restaurada. Em seus sermões do séc. IX, o bispo Jorge de Nicomédia foi inspirado pelo entusiasmo narrativo e o poder místico de João Damasceno que, por sua vez, voltou aos



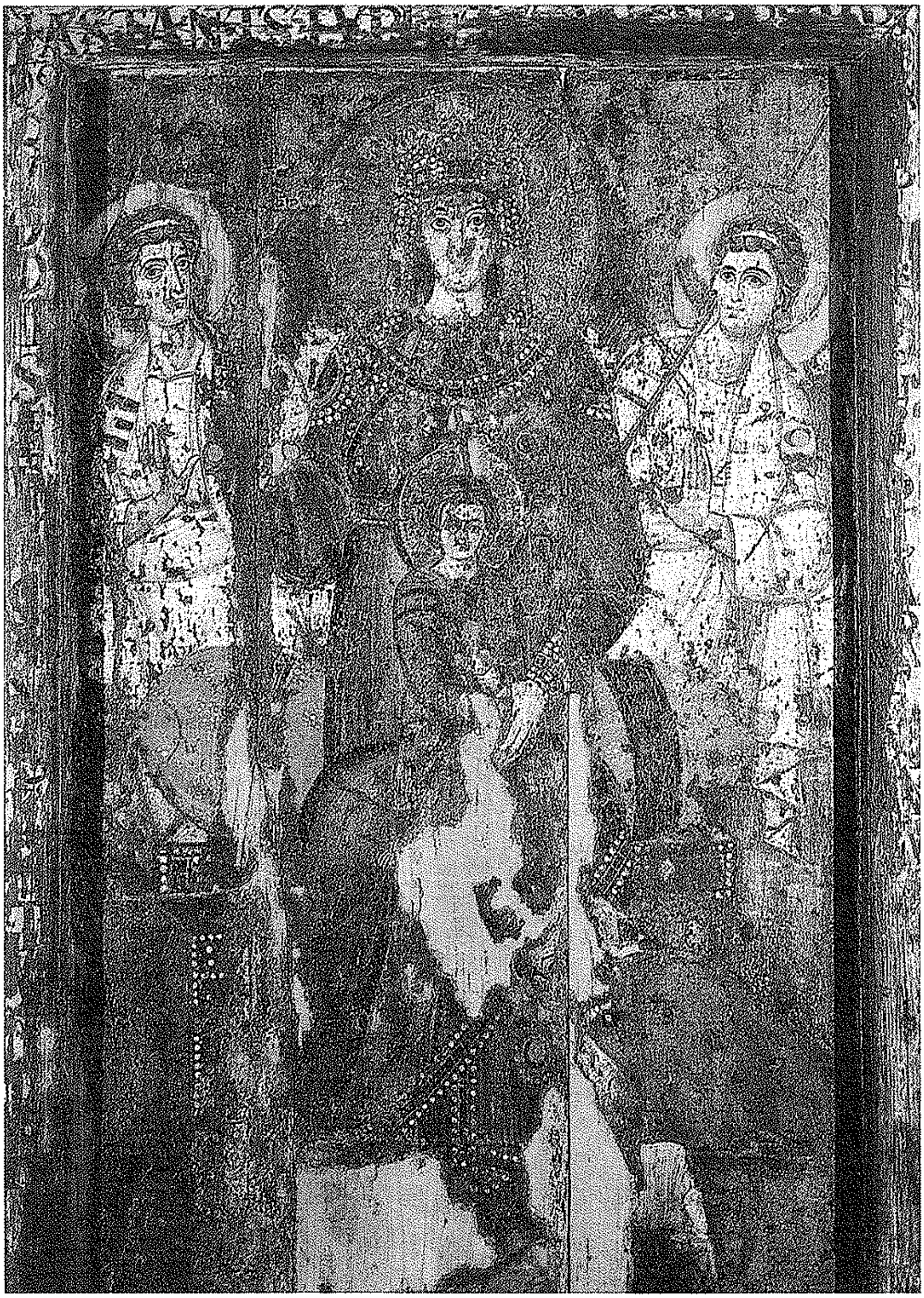
163. Ícone da Paixão em dupla face, séc. XII. Kastoria (Grécia), Museu de Arqueologia



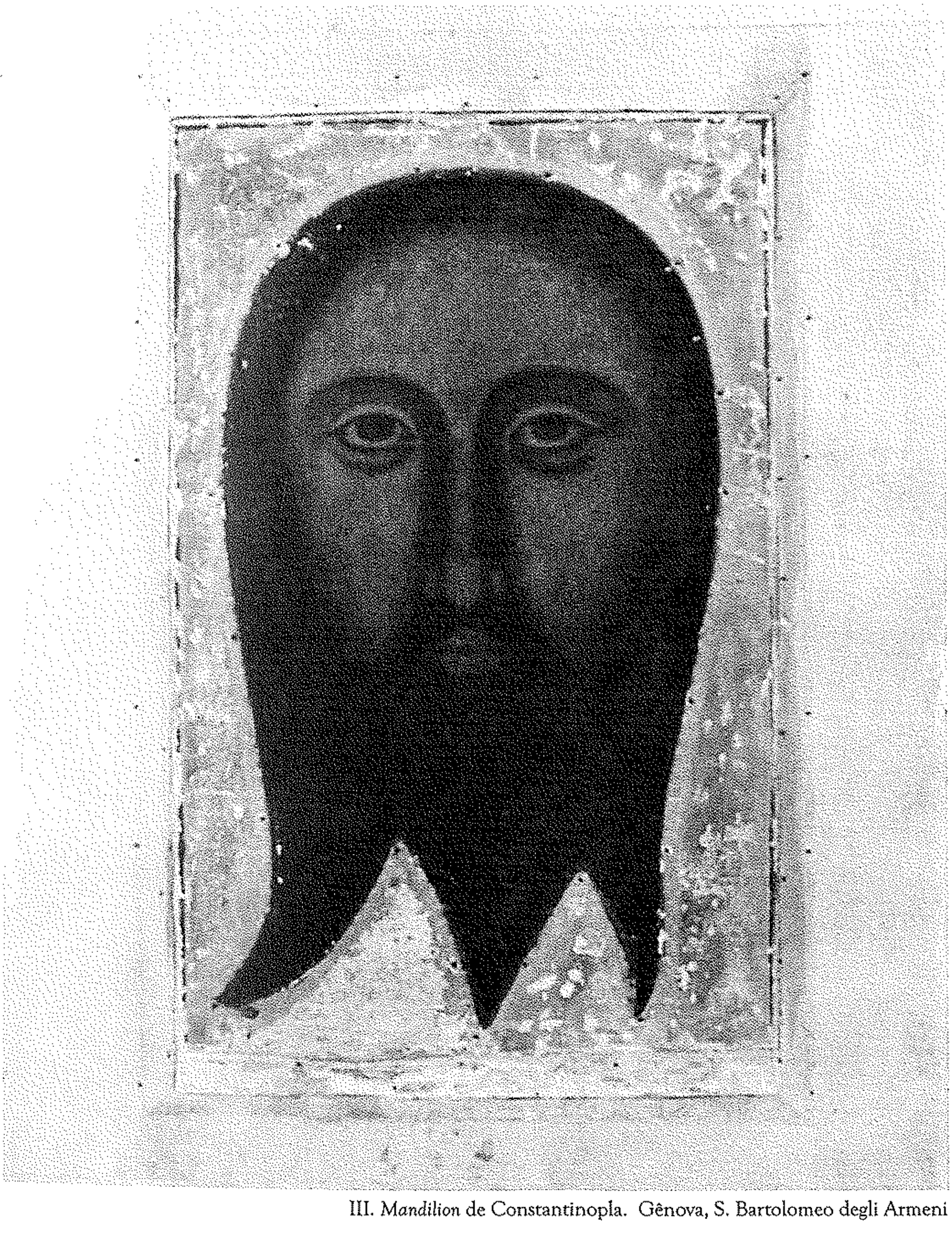
Ícone da Madona com o Menino, 609 d.C. (ver também fig. 8). Roma, Panteão



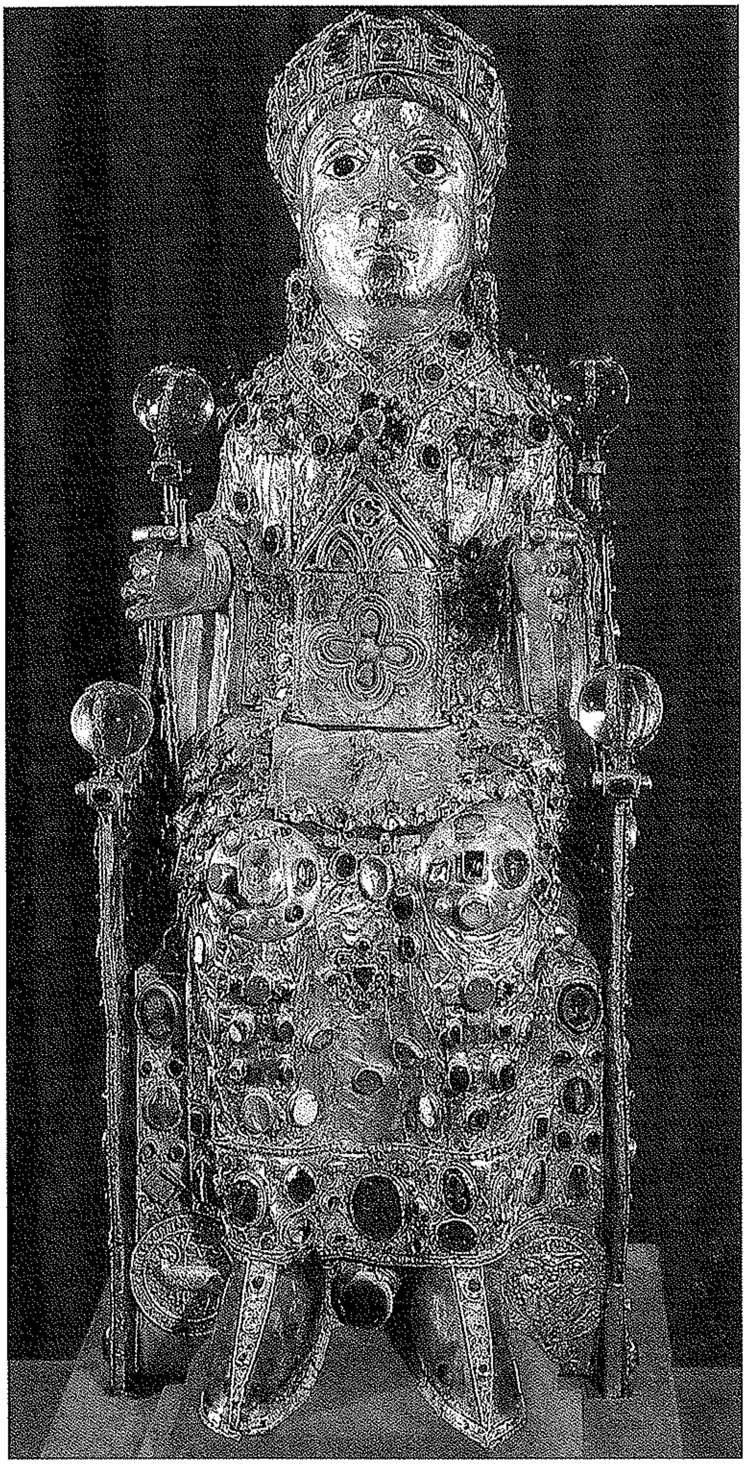
I. Ícone da Madona com o Menino de Sta. Maria Antiqua, séc. VII (detalhe). Roma, Sta. Francesca Romana



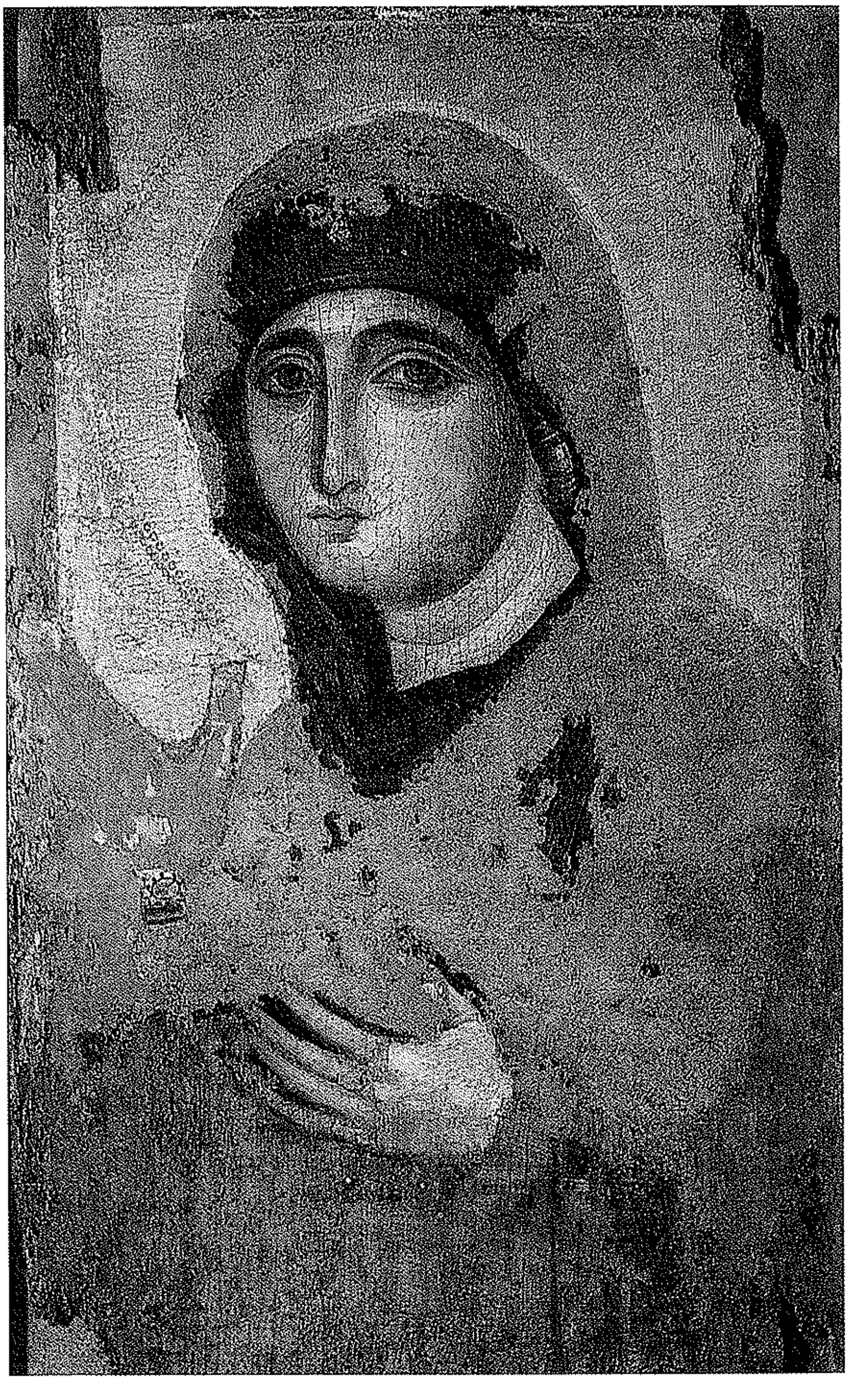
II. Madonna della Clemenza, 705-7. Roma, Sta. Maria em Trastevere



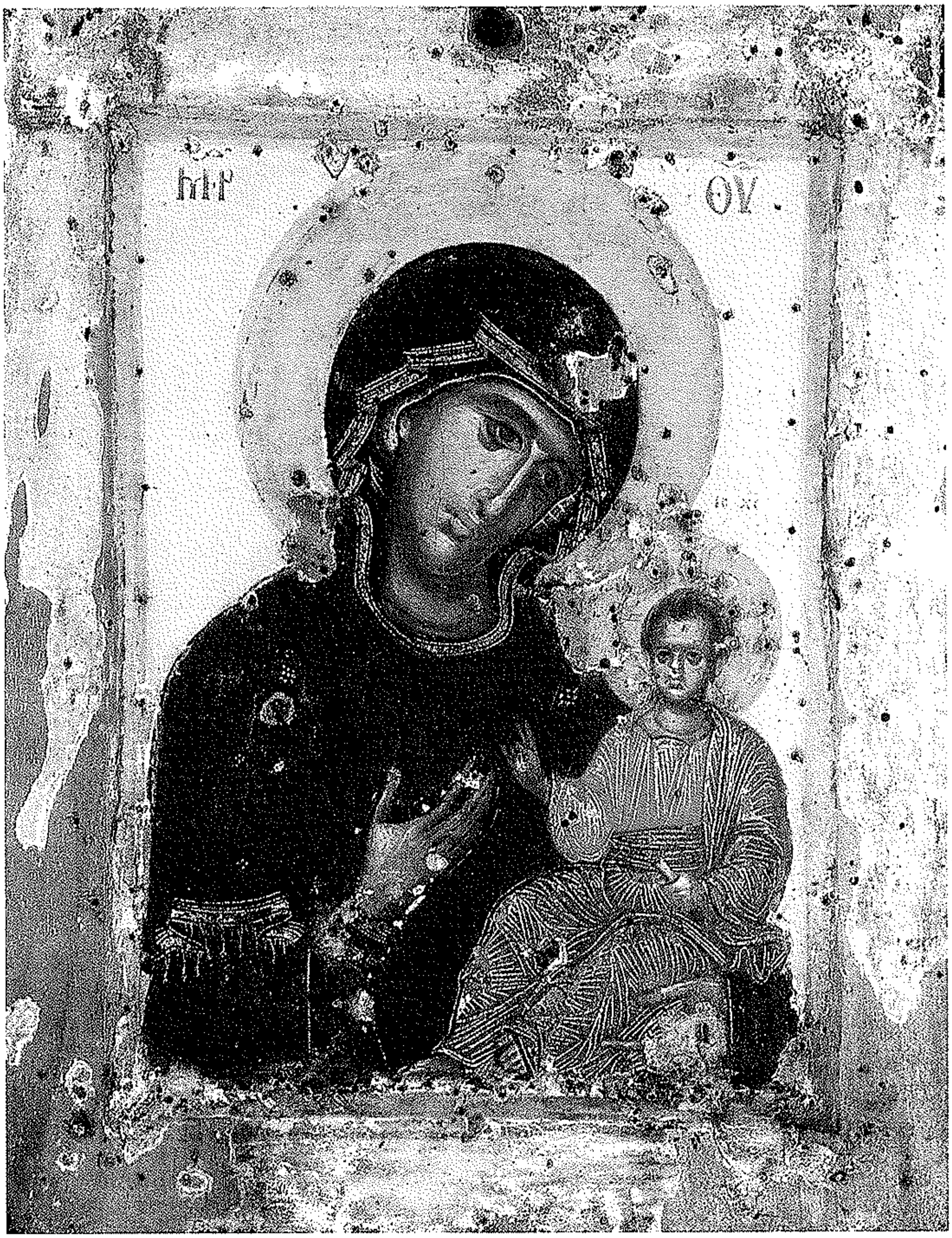
III. *Mandilion* de Constantinopla. Gênova, S. Bartolomeo degli Armeni



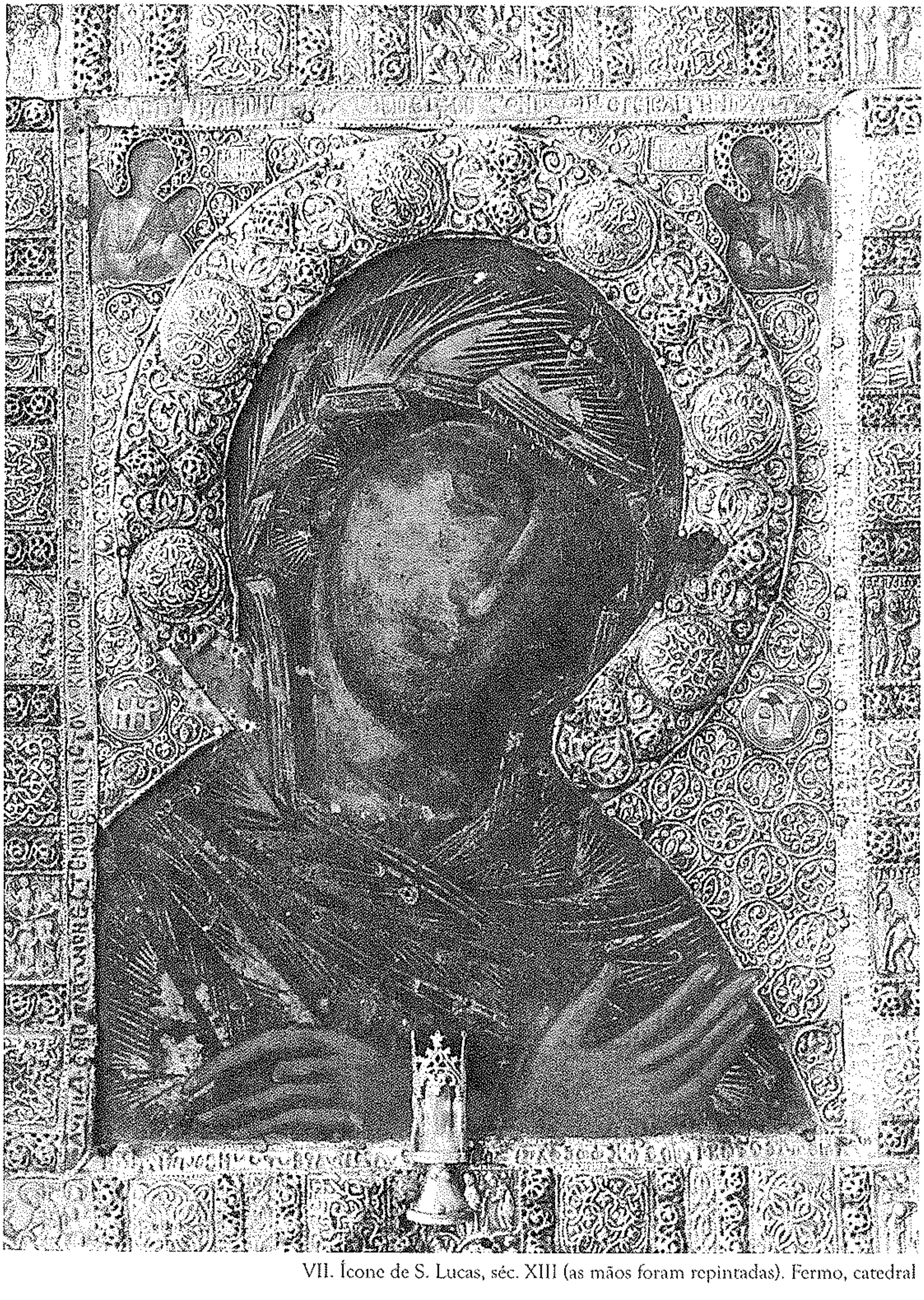
IV. Estátua de Sta. Fides, séc. IX e época posterior. Conques, Ste. Foy



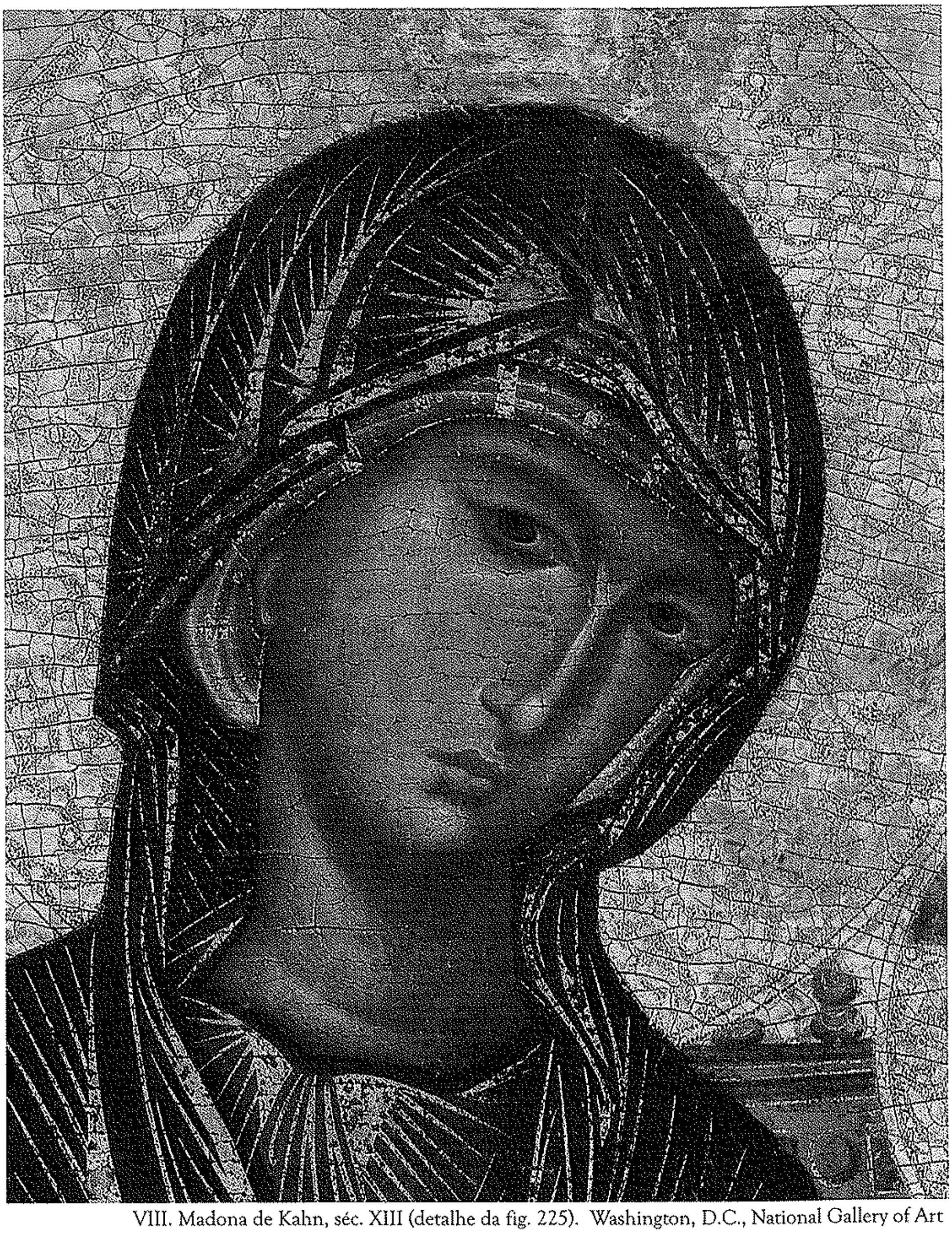
V. Madona de S. Sisto (após restauração). Roma, S. Maria del Rosario



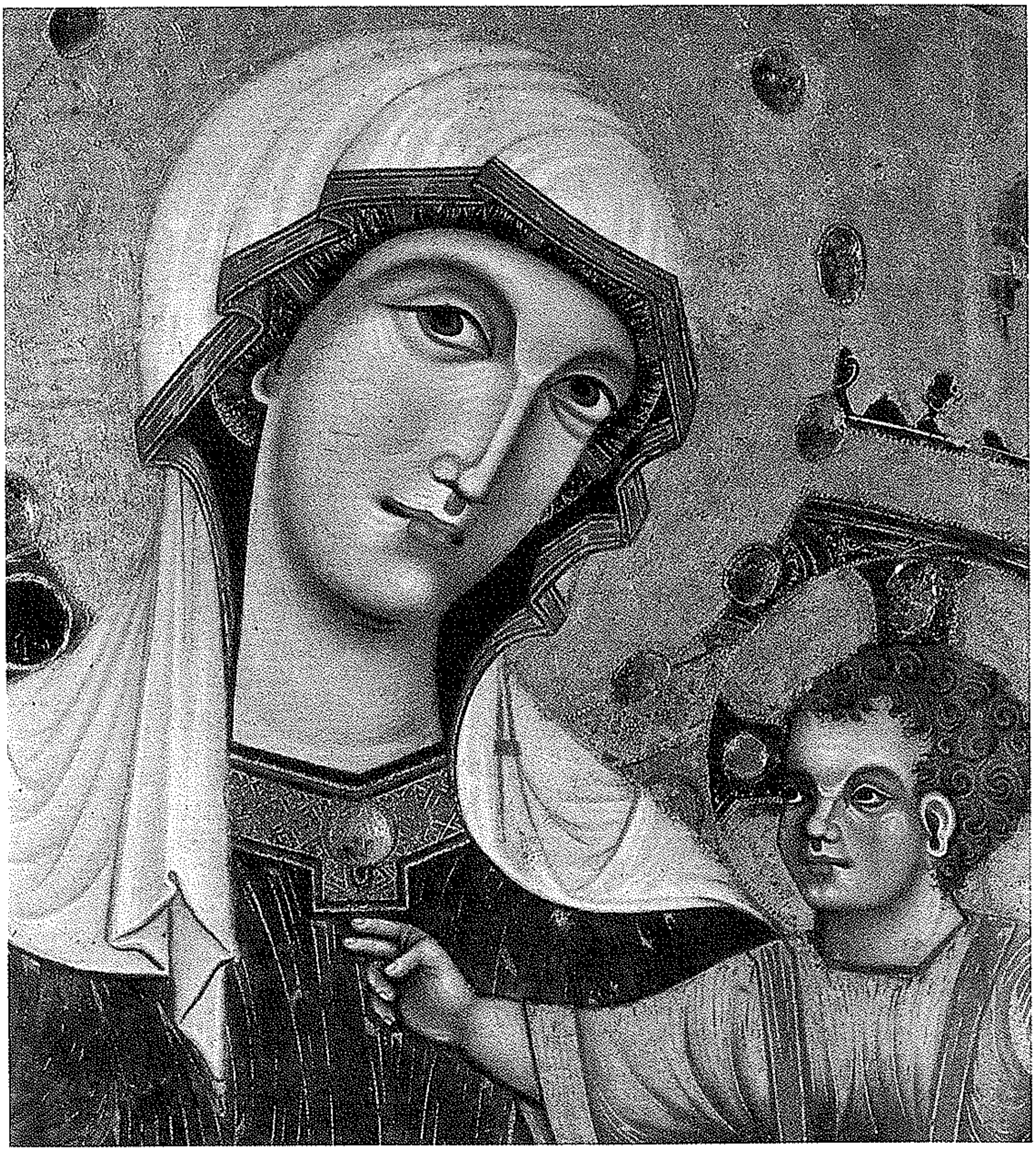
VI. Imagem bizantina da Madona com o Menino, séc. XIII. Siena, Chiesa del Carmine



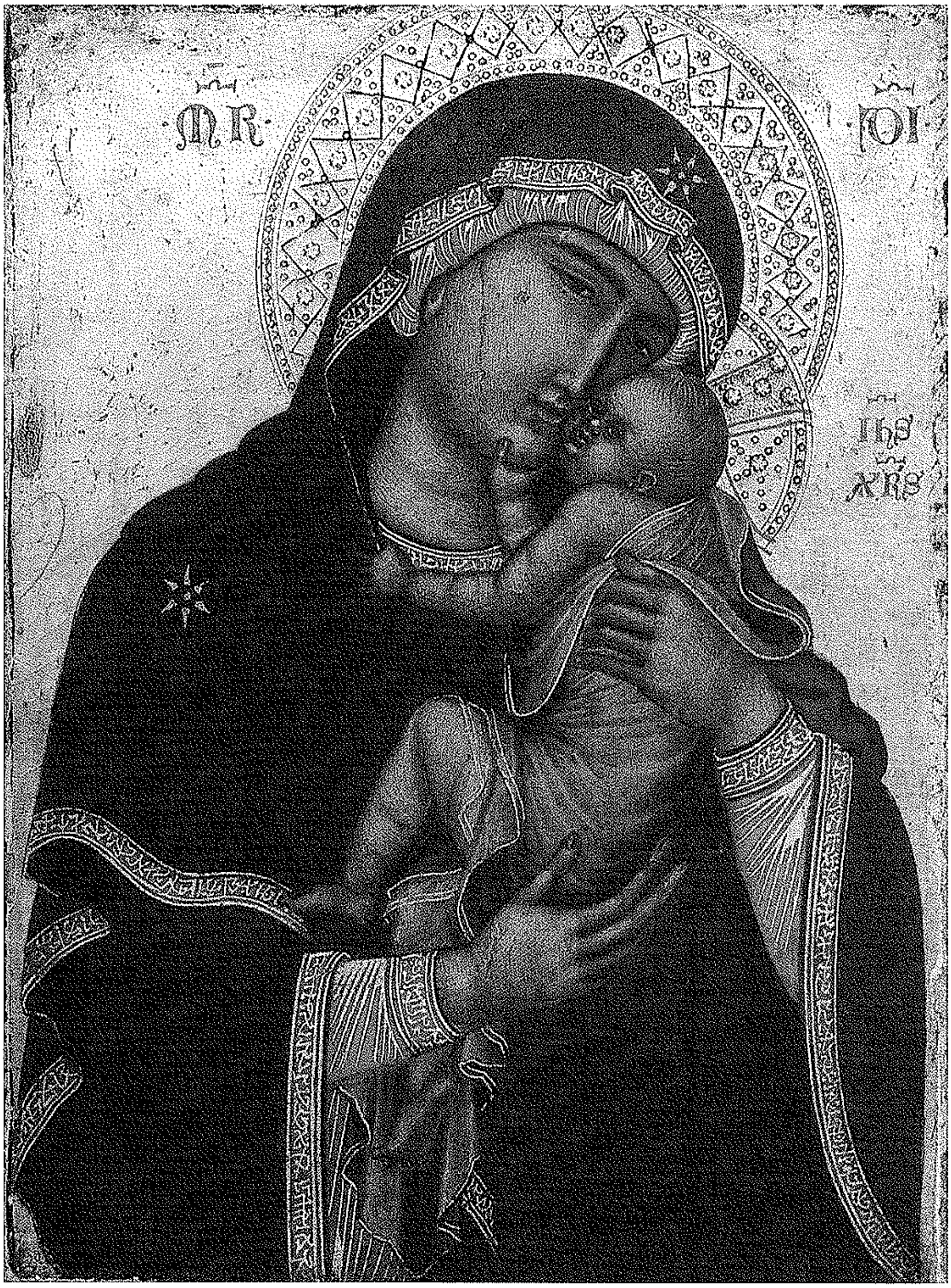
VII. Ícone de S. Lucas, séc. XIII (as mãos foram repintadas). Fermo, catedral



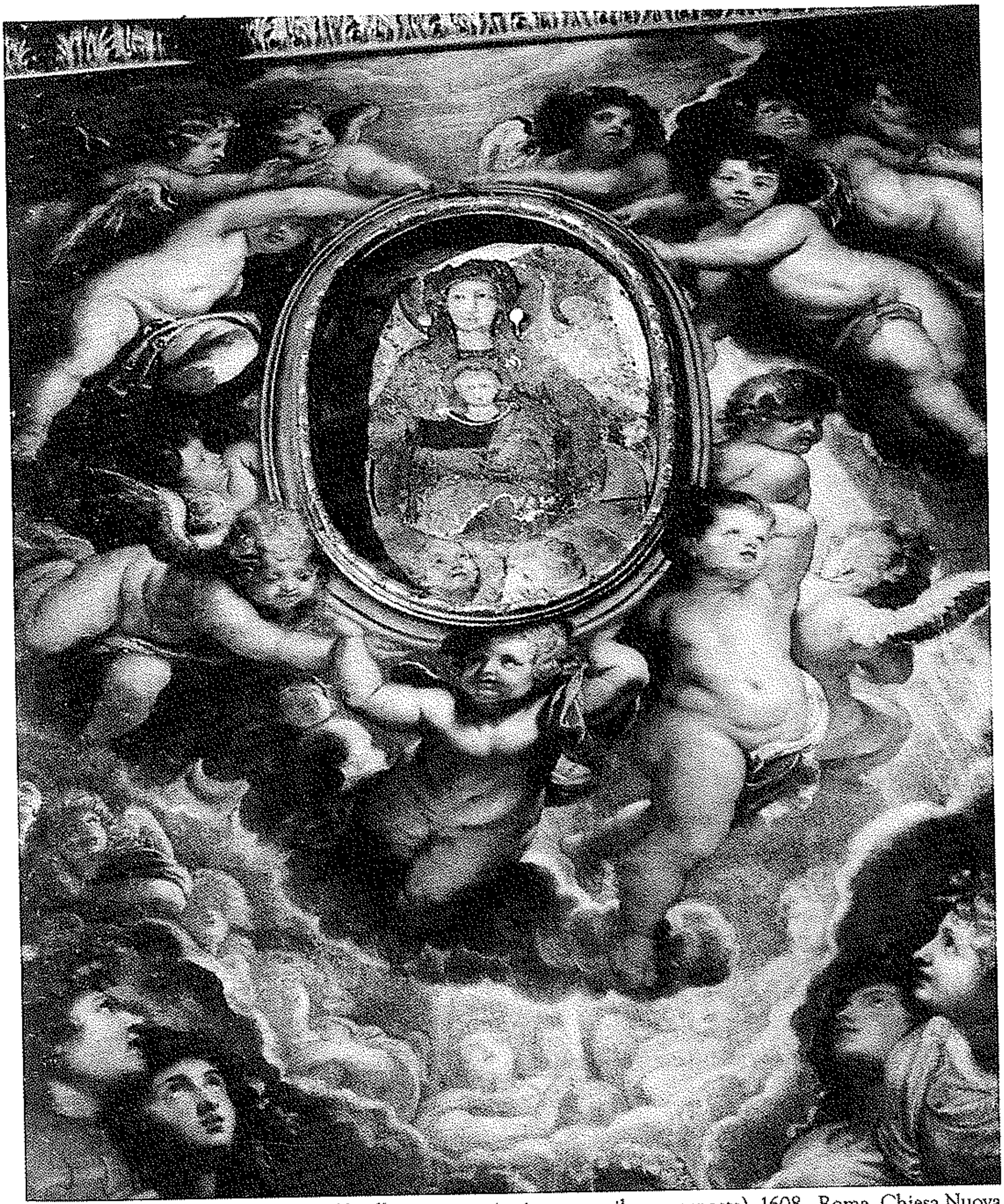
VIII. Madona de Kahn, séc. XIII (detalhe da fig. 225). Washington, D.C., National Gallery of Art



IX. Madona de S. Bernardino, ca. 1280 (detalhe da fig. 238). Siena, Pinacoteca Nazionale


MR
ΘΥ
IhS
XRS

X. Notre Dame de Grâce, Sienense, ca. 1340. Cambrai, catedral



XI. Madona da Misericórdia (detalhe com a antiga imagem milagosa exposta), 1608. Roma, Chiesa Nuova textos místicos do final da Antiguidade em seus sermões sobre a Virgem,[22] combinando, sobretudo, poesia com o tratado teológico. A liturgia, também, se tornou mais "icônica" após a iconoclastia, expressando as mensagens dogmáticas em narrativas ou projetando-as em figuras vivas. Os sermões desse mesmo bispo Jorge, do séc. XI, eram leituras prescritas para a liturgia de um convento da Virgem.[23] Os primeiros sermões poéticos do Pai da Igreja Gregório, "o Teólogo", também se tornaram uma parte fixa da liturgia – e sobrevivem em edições ricamente ilustradas da época.[24]

Dado esse contexto de literatura eclesiástica, é possível falar de padrões contínuos de retórica, como Maguire faz em seu livro. Eles incluem, sobretudo, o estudo das personalidades (*ēthopoiia*) e a descrição (*ekphrasis*).[25] O primeiro descreve tipos de pessoas por meio de suas expressões verbais ou emotivas, usando a fala direta ou a mímica; o segundo narra um evento ou situação descrevendo-o o mais vívida e visualmente possível. Como sabemos, a técnica foi primeiramente usada na Antiguidade para descrever obras de arte, até mesmo as fictícias, a fim de justificar um modo visual de narração. Isso continuou durante a Idade Média, em Bizâncio, como um exercício, mas agora a *ekphrasis* narrava os eventos da Bíblia e as vidas dos santos mais vividamente e em maiores detalhes do que suas fontes o faziam. O evento que descrevia teve de ser reapresentado como se acontecesse no presente, quer
168 fosse o assassinato das crianças inocentes, o que assumia características de um relato de guerra, quer fosse o renascimento da natureza na primavera, o que os padres da Igreja já
167 haviam relacionado à Anunciação ou à Ressurreição de Cristo.[26]

Os instrumentos básicos da retórica são: primeiramente, a antítese (contrastando sentimentos, situações no espaço e no tempo, ou verdades); e, em segundo lugar, a elaboração dramática do *tempo* e da emoção.[27] A antítese, arguindo por meio do contraste, funcionava melhor para enfatizar os paradoxos da fé cristã. As contradições conceituais (o Criador como criança, o rei Celestial como embrião no ventre da Virgem) eram impostas por meio de contrastes verbais (na época e agora, o Menino e o corpo, as vestes e a mortalha) ou jogos de palavras perdidos nas traduções.

Tais recursos estilísticos eram centralizados na antiga tradição homérica da lamentação dos mortos, o *thrēnos*,[28] que agora se encaixava no tema da Paixão de Cristo. Na poesia litúrgica, as lamentações da Virgem usavam as práticas retóricas herdadas de antigamente.
172 Sua contraparte na pintura, a Mãe chorando pelo Filho morto em seu colo, recebeu o antigo nome *thrēnos*, ou "sepultamento", quando esta pintura foi inventada no séc. XI. Visto que era pura narrativa, esse novo tema não chegou à pintura de ícones propriamente dita, porém contribuiu para a transformação dos atuais ícones da Virgem, uma vez que Maria
173 era retratada agora como a mãe sofredora da criança ou simplesmente a pranteadora. O epigrama no ícone do "Pranto da Mãe de Deus" é um exemplo (seção b acima). Uma nova necessidade de sentimentos profundos e dramas humanos crescia na liturgia, na literatura e na pintura do séc. XI. Isso suscita a questão do histórico social e cultural que o livro de Kazhdan e Epstein discute.

Quando este livro usa a literatura bizantina como espelho da sociedade, ele o faz baseado na força dos desenvolvimentos paralelos, ou o que pode ser considerado como tal.[29] Os heróis das obras históricas e épicos, que haviam sido os estereótipos do homem sagrado e do guerreiro ou imperador durante o séc. IX, estavam agora cada vez mais individualizados. As contradições e emoções de suas personagens foram trazidas para a narrativa, assim como as opiniões e sentimentos dos próprios autores. A literatura da Antiguidade, que havia sido coletada somente no séc. X, era assimilada agora, a tal ponto que, no séc. XII, João Tzetzes podia tentar fazer uma interpretação alegórica dos mitos homéricos.[30]

Mas em que tipo de ambiente aconteceram essas mudanças? A resposta mais óbvia é dada pela camada estreita de escritores profissionais e professores, sempre suspeitos de racionalismo e de envolvimento em conflitos com a Igreja ou com a monarquia teocrática sobre questões da ortodoxia, guardada a ferro e fogo. Psellus pertencia a esse grupo, assim como João Ítalo, que foi julgado em 1082.[31] Essas pessoas estavam envolvidas numa luta pelo controle da Igreja e do ensino superior, importantes em uma sociedade cada vez mais urbanizada. Além disso, a Igreja estava claramente combatendo a disseminação de uma religiosidade popular, privada e não ortodoxa (o culto dos "santos tolos" e afins), que dava peso às forças que desintegravam a ordem estabelecida. Essa popularização contradizia o etos aristocrático, fomentado pela casta militar sob a dinastia comneniana de 1081. A partir da tese dos dois autores talvez seja possível concluir que numa época em que uma sociedade, até então muito centralizada, se desenvolvia e se disseminava, padrões individuais de comportamento e pensamento assumiam nova importância. Nas questões religiosas, também, diferentes grupos começavam a falar com suas próprias vozes. A seguir, destacaremos três situações típicas que resultaram desse processo.

Primeiramente, havia observadores de fora, ferozmente perseguidos, questionando não somente a Igreja, mas a sociedade também. Os bogomilos – que não abriam mão de sua visão dualista de mundo e formavam uma Igreja sem sacramentos, relíquias ou ícones, segundo a tradição gnóstica – após a conquista de sua Bulgária nativa (1018), tornaram-se uma ameaça tal que seu superior, Basílio, foi queimado no Hipódromo, no séc. XII, e Zigabeno foi obrigado a formular uma impugnação dogmática de suas doutrinas.[32] Embora possam ter sido fenômenos periféricos, conseguiram mobilizar uma oposição e atrair a atenção para todos os símbolos e implementos da ortodoxia, inclusive os ícones. A sociedade em geral, neste caso, agiu como espelho da ortodoxia.

Em segundo lugar, havia teólogos leigos, ou amadores em teologia, sobretudo o imperador, que não deixavam questões polêmicas sobre definições teológicas nas mãos da Igreja, especialmente porque essas questões agitavam a opinião pública ainda mais intensamente à medida que as sutilezas da definição conceitual se tornavam menos compreensíveis. Escritores como Psellus eram, simplesmente, ambiciosos e sabiam que escreviam melhor. Mas os imperadores queriam testar o status da monarquia contra as questões teológicas que tentavam resolver por conta própria em nome da Igreja. Sabemos de tentativas assim por parte do imperador Manuel I (1143 - 80), na crônica de Niketas de Chonae, cuja descrição de personalidade marca o ponto alto de uma longa evolução literária.[33] Em um debate cristológico sobre a relação de Cristo com Deus Pai (João 14:28), "ele tentou moldar as opiniões dos professores da Igreja... à sua vontade" e impor penalidades legais a qualquer oposição às suas opiniões. "Posteriormente [1166], acatando o conselho de certos seguidores, ele esculpiu seu dogma em tabletes de pedra e os colocou na Grande Igreja", a Basílica de Hagia Sofia,[34] onde se encontram até hoje. Ele também "compôs sermões e pregou em público". Uma vez que as pessoas buscavam definições teológicas na iconografia dos ícones e que todo mundo se interessava por teologia, as inovações na pintura de ícones receberam atenção generalizada.

Finalmente, havia as expressões populares de religião - a superstição e a crença em milagres em um nível abaixo daquele da doutrina da Igreja e quase não tocadas por ela. Amuletos eram usados nos pescoços, reuniões mediúnicas eram realizadas na noite de 24 de junho (o *klēdōn*) e monges sentavam-se nas igrejas ao lado de ícones que os ajudavam a prever o futuro, como as mulheres profetisas que liam o futuro em espigas de cevada (*kritriai*), ato pelo qual foram condenadas.[35] Ficamos sabendo desses acontecimentos por meio de Teodoro Balsamon, que ilumina uma cena bastante distante das preocupações artísticas e teológicas da pintura séria de ícones. Em contraste, o "novo estilo de ícone" se referia a valores fundamentais da sociedade contemporânea. Por um lado, reforçava a identidade cultural ao tentar atingir o mesmo nível que a poesia eclesiástica. Por outro, equiparava essa identidade à ortodoxia ao usar as nuances iconográficas para definir a doutrina teológica.

d. O Paradoxo da Crucificação e a Realidade da Imagem

Em um tratado sobre um ícone, Miguel Psellus empreendeu a tarefa impossível de descrever, ou melhor, de postular, uma arte da pintura que tornaria a vida de Cristo visível até mesmo em sua morte e, com isso, provar o paradoxo que se encontrava no cerne das definições teológicas.[36] Ele não estava preocupado em saber se o artista conseguiria de fato pintar o paradoxo de um "cadáver vivo". Mais precisamente, ele queria oferecer um modelo para um contemplador instruído e orientá-lo sobre como olhar o ícone - contanto que o pintor tivesse conseguido fazer um retrato vivo. Psellus não nos diz com o que o ícone realmente se parece, mas deixa muito clara sua capacidade de causar impacto num contemplador como ele. Acima de tudo, ele nos informa sobre o uso do ícone como assunto favorito de discussão teológica, até mesmo entre os leigos. Esse exercício cultural explica não apenas a função do estudo retórico em questão, mas também a redação de versos que foram acrescentados aos ícones da Crucificação (fossem eles painéis ou miniaturas de livros) na forma de inscrições epigramáticas. Psellus mira uma definição teológica - assim como o pintor - em formato literário. Nesse terreno difícil, literatura e pintura não competiam entre si.

Dependendo do ponto de vista de cada um, a imagem do Crucificado como morto e, no entanto, vivo – como Deus e homem – era ou a quintessência da doutrina eclesiástica ou um escândalo. Depois do veredito do Islã, qualquer pintura de ser vivo se tornara suspeita de blasfêmia (pois simulava a Criação); assim, a imagem de uma pessoa morta era ainda mais problemática, principalmente se aquele homem morto deveria representar o Deus vivo.[37] Não apenas os muçulmanos poderiam interpretar essa imagem como um Deus morto ou até mesmo como a morte de Deus, mas também cristãos poderiam ter dúvidas se Cristo deveria ser retratado como morto na cruz, pois isso alimentaria o erro de que Cristo era apenas um homem, ou, pior ainda, que havia morrido enquanto Deus. Por essa razão, o núncio apostólico papal Humberto da Silva Candida, que buscava um motivo para um cisma em Constantinopla, em 1054, acusou veementemente os fiéis gregos seus companheiros de terem colocado a imagem de um mortal falecido na cruz;[38] o que, insistiu ele, era como se o anticristo houvesse ocupado a cruz para ser cultuado como Deus.

Na mesma época, surgiu uma polêmica entre o patriarca e os monges sobre se o Espírito Santo havia preparado o corpo mortal de Cristo contra a decomposição, isto é, se o tinha conservado "imperecível" (*aphthartos*).[39] Um fato relevante quanto a isto foi o duplo fluxo de sangue e água que correu do corpo de Cristo ao ser furado com uma lança após sua morte. Já em 692, o Concílio de Trullo insistira que a água e o vinho deveriam continuar sendo misturados no cálice da Eucaristia para indicar a natureza dupla de Cristo: a água (batismal) como um signo de natureza divina, e o vinho (sangue) como signo da natureza humana.[40] Desde o séc. VI, na cerimônia do chamado *zēōn*, água morna era misturada ao vinho para indicar a vida do espírito (e a natureza divina) no corpo de Jesus, mesmo após sua morte.[41]

Esses assuntos, que merecem maior atenção, são mencionados para demonstrar o histórico ao qual Psellus se referia em sua obra retórica sobre o ícone da Crucificação. Até então, era quase impossível descrever qualquer elemento desse tema de maneira simples. A questão era inerentemente complexa e a finalidade do ícone era integrar as diferentes doutrinas nesse objeto central da fé, de tal maneira que pudessem ser discutidas ou sua natureza contemplada, em termos da imagem.

Relativamente à arte, que celebrava esse tema, os epigramas escritos nos ícones da Crucificação incentivavam a comparação entre poesia e pintura.[42] João de Euchaita escreveu um poema para uma "Crucificação dourada" no qual Cristo "dormia" na cruz de madeira,[43] constituindo a metáfora do sono um modo de conciliar a imagem exterior da morte com a vida interior da divindade. Em outra epigrama, ele se pergunta sobre o mistério: "Ao vê-lo, meu Criador, morto na cruz: O que é isso, como isso pode ser? O Salvador do Mundo tratado como criminoso. Sua aparência mudou, a beleza não se encontra mais em Ti".[44] Em um Evangeliário do patriarcado de Constantinopla, datado do séc. XII, a imagem da Crucificação apresenta os versos: "Ó ação terrível [*ergon*]; ó visão temerosa [*thea*]. Deus sofreu por nós como homem mortal [*brotos*] na madeira da cruz".[45]

Psellus, a quem retornamos agora, resolve em seu ensaio comparar a arte à vida e conciliar a contradição entre a vida e a morte na pessoa do Crucificado por meio de um conceito teologicamente inexpugnável.[46] O ícone, diz ele, que inclui o tempo duplo do "então" e do "agora", o evento e sua retratação, não segue apenas as regras da arte, mas de certa forma agarra o espírito da vida. O pintor se volta para a tarefa, quase impossível, de representar o herói ao mesmo tempo vivo e sem vida (*empsychos e apsychos*); impossível, pois o corpo, a única coisa vista no retrato, era a parte morta de Cristo. Ele se esforçou mostrando Jesus "vivo, em seu último sopro" e dando-lhe a beleza, a "aparência de vida" (*empsychōn eidos*), condizente com a "pintura viva" (*empsychos graphē*). Ainda assim, Deus precisou guiar sua mão para conseguir o milagre de retratar Cristo "contra as regras da arte", na mesma medida em que viveu, na morte, "contra as leis da natureza".

164 Um pequeno, porém requintado, ícone privativo do séc. XII sobre a Crucificação, do tipo que Psellus descreveu, está preservado na coleção de Monte Sinai.[47] Além das três figuras por ele mencionadas, ele mostra anjos que, como no famoso sermão de Gregório de Nicomédia, estão aterrorizados com a morte do Criador e expressam a lamentação do céu ao evento na terra.[48] Jesus, que abaixa a cabeça em um sono que lembra a paz, não aparece desfigurado nem destituído dos sinais de vida. O duplo fio de sangue e água que corre ao seu lado – embora nenhuma lança seja vista – é testemunho da simultaneidade de vida e morte, divindade e humanidade. A Virgem contempla a cena em luto profundo, enquanto que a vida anterior de Jesus "passa mais uma vez diante dela, dentro de sua alma". Ao mesmo tempo, ela fala ao Filho com a mão erguida como em um sermão, pedindo-lhe que explique a contradição entre a divindade imune ao sofrimento e as dores da carne na cruz. Nesse diálogo, aprendemos no sermão, como em João 19:26, que Jesus lhe restitui um Filho em João, para que ela possa "interceder com ele. Mesmo que você não tenha ninguém na terra a quem possa chamar de pai, você tem a minha mãe, a qual eu lhe dou como sua mãe".[49] João é visto no quadro testemunhando o evento e representando o papel dos filhos da Virgem em Cristo.

O diálogo com a Mãe, que no sermão acontece *depois* da morte de Jesus, no quadro enfatiza a continuação da vida, sem o que o ícone teria sido herético. A escala de tempo propriamente dita foi suspensa nesse caso, uma vez que a imagem tem a intenção de ser uma unidade de idéias e não uma narrativa. Essa atemporalidade explica, também, a série de figuras (ainda não mencionada) ao redor da moldura. Ela começa em cima, com João Batista rodeado por anjos e os príncipes dos apóstolos, prossegue com os padres da Igreja, os mártires e os monges e, finalmente, com as virgens sagradas, inclusive Sta. Catarina como padroeira do mosteiro do ícone. Os medalhões dos santos estão gravados no mesmo fundo dourado que é o pano de fundo da Crucificação. Formam uma moldura simbólica, pois são um retrato de grupo da hierarquia da Igreja, circundando a Crucificação no centro da igreja, assim como o sacramento da Eucaristia, no qual ela é repetida, era o centro da liturgia.

A Crucificação, como tema do ícone e também tópico de um discurso culto sobre a arte da pintura, nos oferece, por meio de uma abundância incomum de fontes contemporâneas, uma oportunidade para reconstruir as expectativas a que o "novo estilo de ícone" tinha de atender, bem como seu papel na vida da sociedade.

e. Poesia Pintada e Tratados: as estruturas narrativas de quatro ícones de dias festivos

Assim que o ícone se tornou um objeto da *ekphrasis* retórica, ele revelou o quanto se encontrava em desvantagem, como meio narrativo, comparativamente, à poesia eclesiástica e aos sermões. Mesmo assim, a comparação com a literatura despertou o desejo de desenvolver estruturas narrativas em analogia com a poesia da Igreja. Este desejo foi atendido pelos quatro "ícones no novo estilo" agrupados na discussão a seguir, cada um de um modo diferente. Parecem ser narrativas puras, mas na realidade, apresentam como tema um santo ou dia festivo (ou seja, um tema dogmático) em narrativa ou em disfarce metafórico – isto é, estilo retórico.

Três deles são do séc. XII, um do final do séc. XI. Além da Anunciação, todos apresentam um formato modesto, entre 30 e 40 cm, e portanto devem ter sido de uso particular. Todos os quatro pertencem atualmente a uma única coleção no mosteiro de Monte Sinai, o que nos dá uma idéia da imensidão de perdas de outros materiais, pois, somente à exceção da Escada da Virtude, eles não têm nenhuma ligação temática com o mosteiro do deserto.

Para um ícone, a Escada da Virtude é provavelmente o tema mais atípico, uma vez 165
que parece ser uma narrativa alegórica que resume todo o conteúdo de um grande exame
espiritual em uma única imagem. O milagre de Miguel de Chonae não é um ícone comum 166
de São Miguel, mas narra um milagre realizado pelo anjo no formato de desenhos. Um
pequeno ícone natalino não se restringe apenas ao nascimento de Cristo, mas inclui todo 168
um ciclo de eventos subsequentes até a Fuga para o Egito. Finalmente, o grande ícone da
Anunciação se destaca com sua *mise en scène* e com uma abundância de fauna e flora. Os 167
quatro ícones, entretanto, concordam em expor os padrões de contemplação e as estruturas
narrativas da poesia de que já haviam tratado com seus temas.

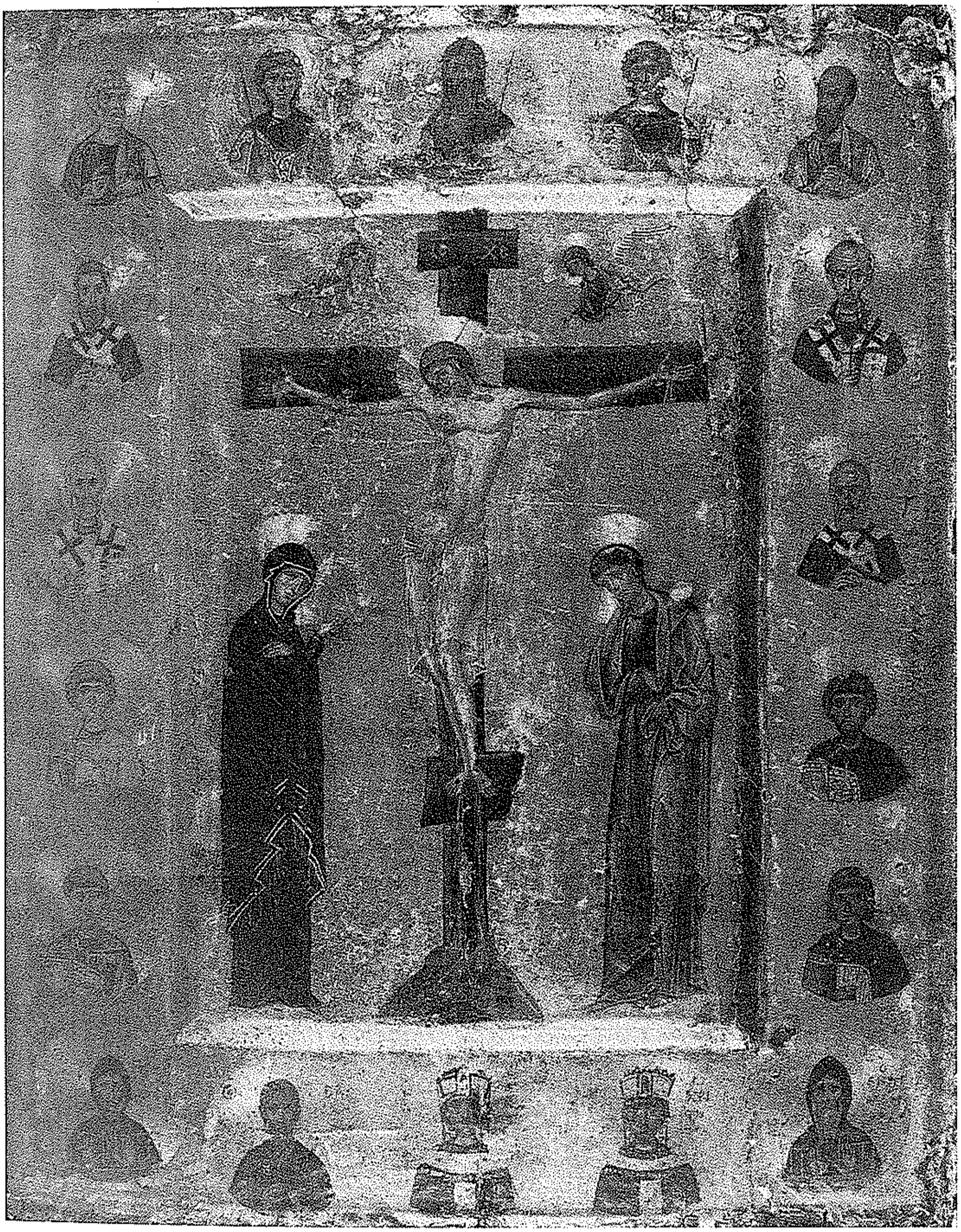
A Escada da Virtude é uma escada que leva até o céu, uma metáfora para um compêndio 165
sobre ascetismo religioso, cujo autor era chamado, apropriadamente, João da Escada (João Clímaco).[50] João, cuja obra conclui uma longa série de textos ascéticos, vivia no mosteiro de Monte Sinai em meados do séc. VII. Quando Simeão, o "Novo Teólogo", reviveu o misticismo em Constantinopla, por volta do ano 1000, popularizou novamente o antigo compêndio, o qual descreve o desenrolar da vida espiritual em 30 passos. Manuscritos ricamente iluminados da época têm,[51] na escada que leva ao céu, um frontispício relacionado com o nosso ícone.[52]

O ícone, entretanto, era uma imagem independente do autor ou do santo, cuja festa era no quarto domingo da Quaresma. Ele inclui o santo como líder dos monges ascendentes no topo da escada, onde é saudado pelo próprio Cristo e seguido por um certo "arcebispo Antonio", que parece ser o doador do ex-voto que celebrava São João em seu mosteiro. Antonio pode ter sido prelado da capital, onde a pintura de livros fornecia o modelo narrativo usado no painel e convidava a uma comparação entre a literatura e a pintura ao agregar o conteúdo didático do texto a uma metáfora visual. O céu e a terra, o empenho e a luta pela virtude, são apresentados a partir de uma perspectiva espacial, na qual os monges aparecem como heróis num palco verdadeiramente cósmico.

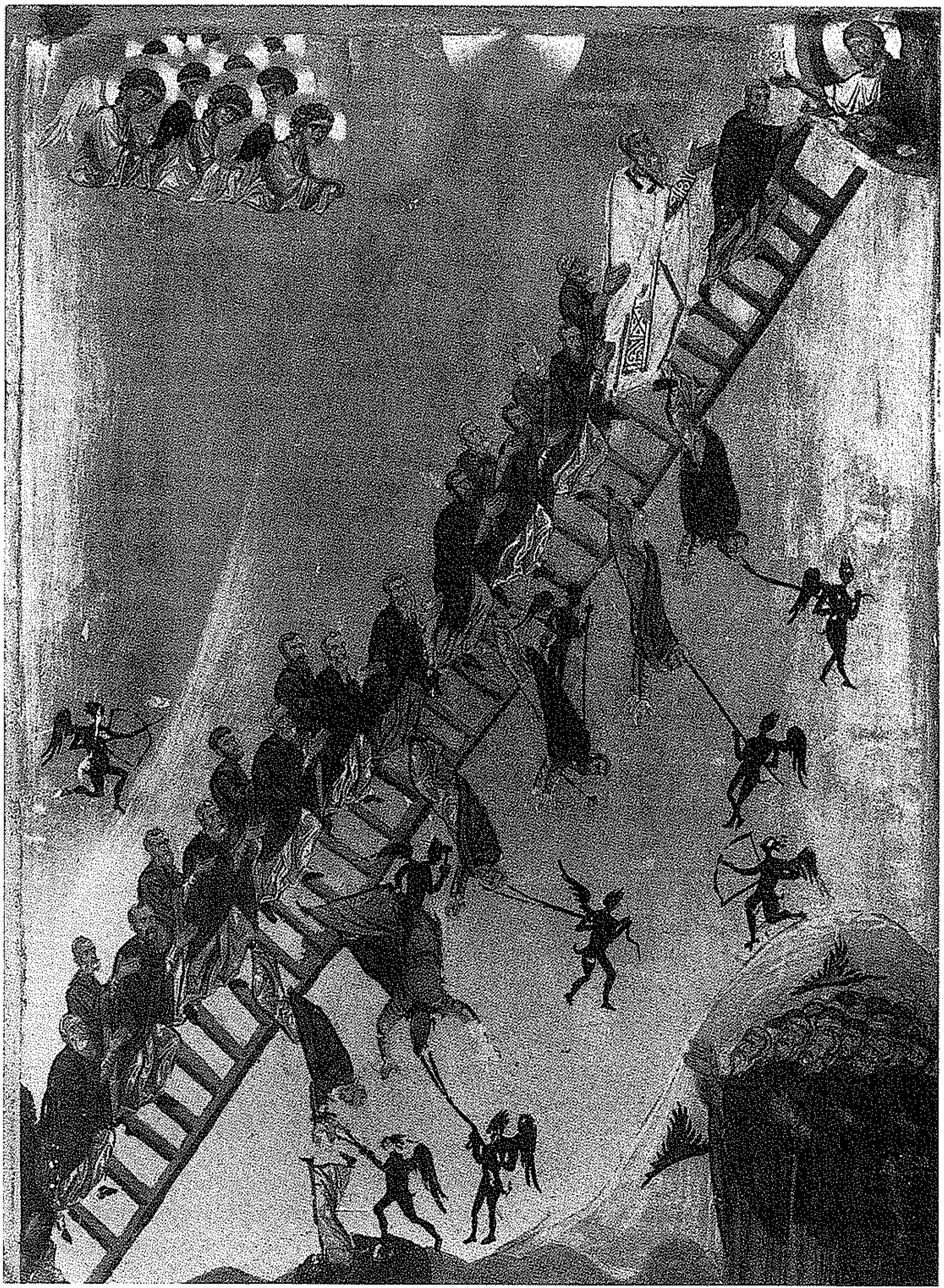
O painel, que ao contrário das miniaturas é pintado sobre uma base dourada, liga céu e terra por uma escada com exatamente 30 degraus que se estendem em diagonal no quadro. Ao lado desta, silhuetas pretas de figuras demoníacas capturam em armadilhas aqueles que se desviam da virtude, arrastando-os para baixo até a boca do inferno no centro inferior do quadro. No canto esquerdo superior, um grupo de anjos representando os habitantes do céu dá as boas-vindas às almas dos vitoriosos atletas da virtude. No canto direito inferior, um coro de monges observa o drama da virtude, a qual tornaram o projeto de suas vidas, em frente ao sinal local do Monte Sinai. A estrutura retórica é expressa tanto no avanço ordenado dos monges que ascendem, como na louca desordem dos monges caídos. O movimento duplo, expresso em um contraste dramático, enche o espaço entre o céu e a terra, habitado, nas duas pontas, por anjos e monges, ou, segundo uma metáfora da época, por anjos celestiais e mundanos. O autor e santo é ele próprio um ator na cena, não apenas um comentarista como nas miniaturas correspondentes. A estrutura retórica subjacente, baseada na antítese e na hipérbole, é, neste caso, transferida para uma forma visual convincente.

Um pequeno ícone representa o arcanjo Miguel como protagonista celestial do
166 milagre na terra que aconteceu em Chonae.[53] A festa do dia 8 de novembro, dos "incorpóreos" (*asōmatōn*), como eram chamados os anjos, estava ligada a este milagre, como vimos em um lecionário (capítulo 12e). O ícone é a imagem usada nas festas de Miguel
155 e dos arcanjos, celebradas na capital na igreja de São Miguel, em Anaplous. A festa em novembro atendia à celebração (*anamnēsis*) de uma epifania histórica de São Miguel,[54] que ocorreu em um vilarejo com nascentes curativas perto de Colosso, na Frígia.[55] A respectiva igreja era cuidada pelo devoto Arquipo, que aparece no ícone nas vestes de um monge. Segundo a lenda, quando os pagãos represaram dois rios para destruir o santuário, Miguel, o "Príncipe da Água", guiou a água para uma fenda no solo, de onde o lugar tira seu nome, Chonae. No painel, os dois rios, um dos quais circunda o santuário, correm até a abertura feita pelo cajado de Miguel diante dos degraus da igreja, onde formam um redemoinho e desaparecem.

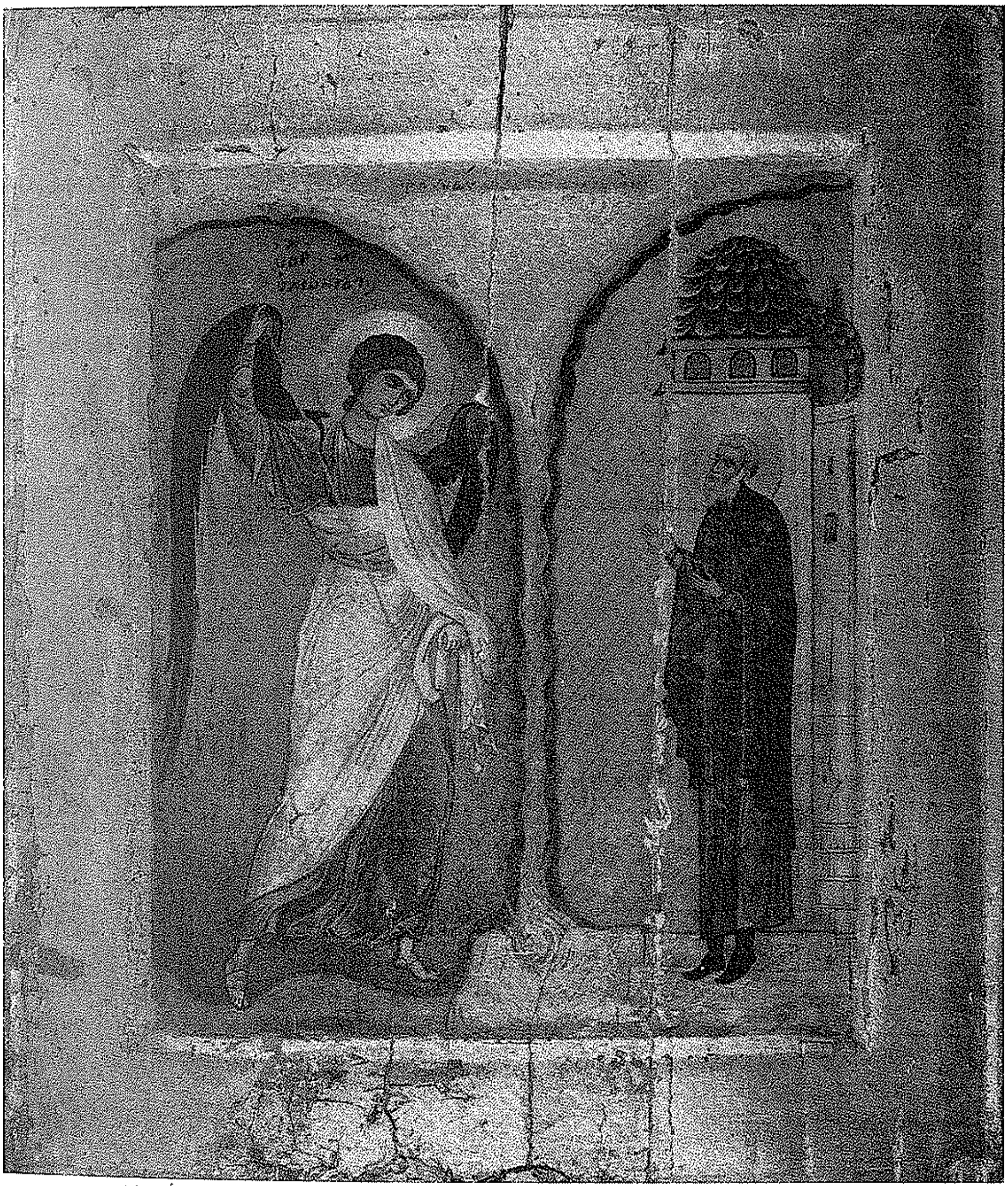
Os milagres de São Miguel também foram assunto de exercícios retóricos e Psellus, mais uma vez, compôs um discurso "sobre os milagres do comandante [celestial] Miguel".[56] No ícone, fórmulas iconográficas – tais como uma figura comum de Miguel (que está, geralmente, combatendo Satã com uma lança em forma de cruz) ou o monge rezando – estão



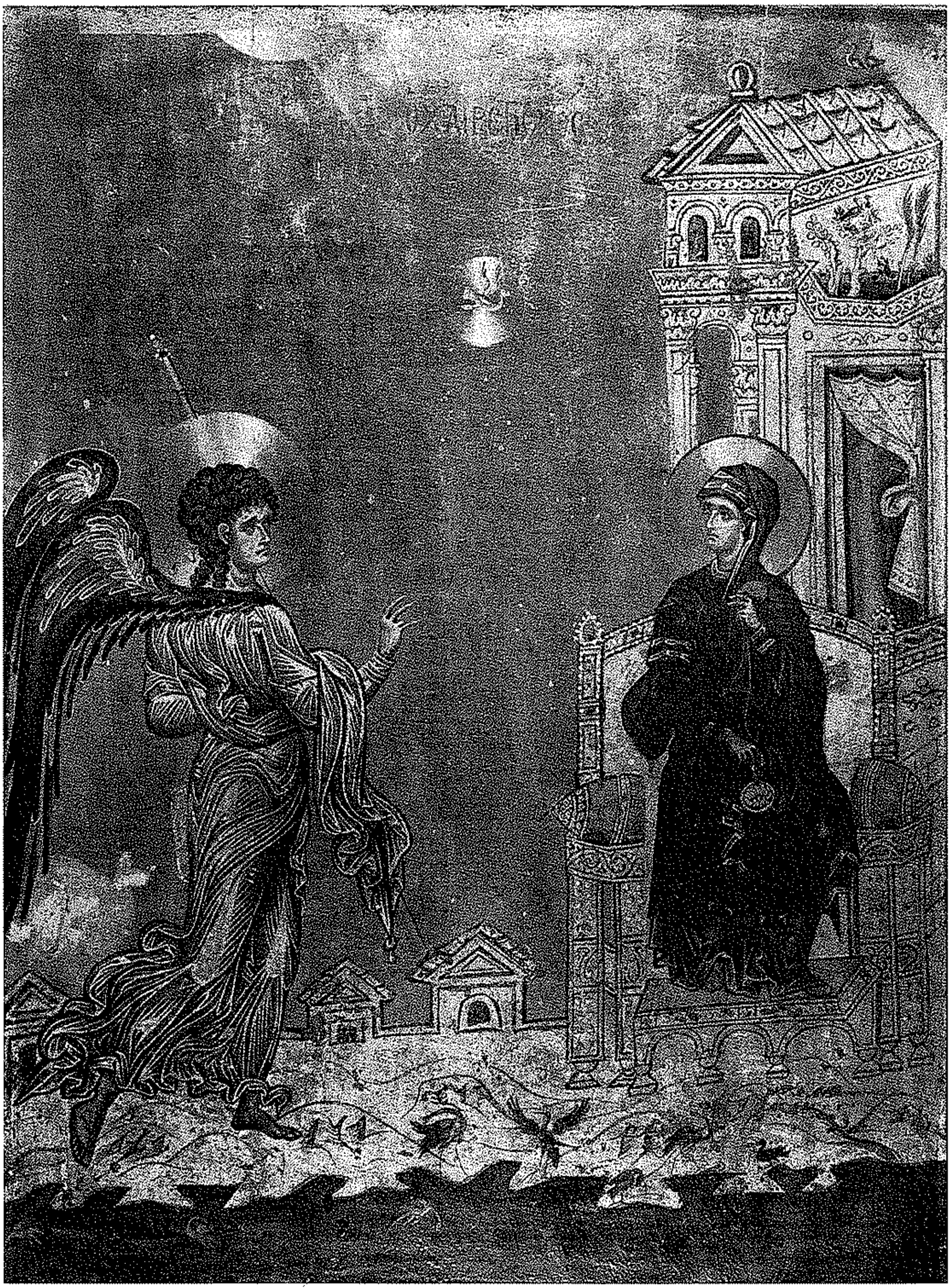
164. Ícone da Crucificação, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



165. Ícone da Escada do Paraíso de João Clímaco, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



166. Ícone com o milagre de S. Miguel em Chonae, séc. XII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



167. Ícone da Anunciação a Maria, ca. 1200. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

inter-relacionadas de modo a desenvolver a narrativa. Na moldura superior, havia uma longa inscrição explicativa, da qual só se lê hoje o nome Arquipo no canto direito. A sintaxe da imagem reforça a antítese entre o anjo dramático e o monge assustado, entre a ação livre e a paciência devota. O monge, delimitado na metade mais estreita do quadro, lembra a figura humilde de um doador. O arcanjo, ao contrário, uma figura de tamanho sobre-humano, executa um movimento lindamente harmonioso com o qual seus minúsculos pés e mãos têm menos importância do que suas vestes ondulantes que ainda refletem o movimento de sua descida do céu. As cores mais fortes, azul claro e amarelo suave no manto e vermelhão sob as asas, estão concentradas nesta figura. Resumindo, estamos lidando com um ícone de São Miguel que, neste caso, recebeu uma estrutura retórica.

Outra visitação de um anjo, a Anunciação de Gabriel a Maria, é o tema de um painel peculiar do final do séc. XII, no qual a influência do dispositivo retórico da *ekphrasis* (ver seção *a*, acima) é claramente discernível.[57] Desta vez, a Virgem é a figura principal porque 167
o tema do quadro é sua festa do dia 15 de março. Seu diálogo com o anjo, o verdadeiro tema da imagem, inclui um acordo para "receber o incorpóreo" em seu corpo e, com isso, ajudar no processo da salvação. Na época, acreditava-se que o anjo não apenas anuncia a concepção, mas precisa convencer uma Virgem relutante. O diálogo logo se tornou motivo para um *tour de force* retórico, começando com as homilias dos padres da Igreja e culminando no famoso hino do séc. VI chamado *Akathistos*, com suas 24 estrofes com 156 formas de saudação cantadas de pé.[58] Psellus dedicou uma peça retórica ao tema,[59] que foi escolhido para os sermões do monge Jacó no séc. XII, no mosteiro de Kokkinobafos na Bitínia, em cujas edições o diálogo entre o anjo e a Virgem está ilustrado em nada menos que oito miniaturas.[60] 179

Além do diálogo, o painel tem duas características singulares: está pintado em um ouro acinzentado e uma paisagem fluvial com pássaros e peixes é acrescentada na parte inferior. Weitzmann explica o tema do rio interpretando Maria como "fonte vivificante" (*zōodochos pēgē*),[61] enquanto Maguire o vê como uma alusão à festa da Virgem como o festival da primavera, celebrando a renovação da natureza.[62] A mesma idéia, com elementos de apologia à natureza da retórica clássica, é encontrada em um sermão de Gregório de Nazianzo para o domingo após a Páscoa, o qual era frequentemente ilustrado com paisagens bucólicas.[63] A margem do rio, um tema helenístico com alguma significação no começo da arte cristã, serviria como figura retórica para florear a descrição, como fazem as fórmulas poéticas da *ekphrasis* na literatura. Os temas do ninho da cegonha no telhado e do jardim no telhado com aves se aninhando confirmam esse tipo de interpretação.

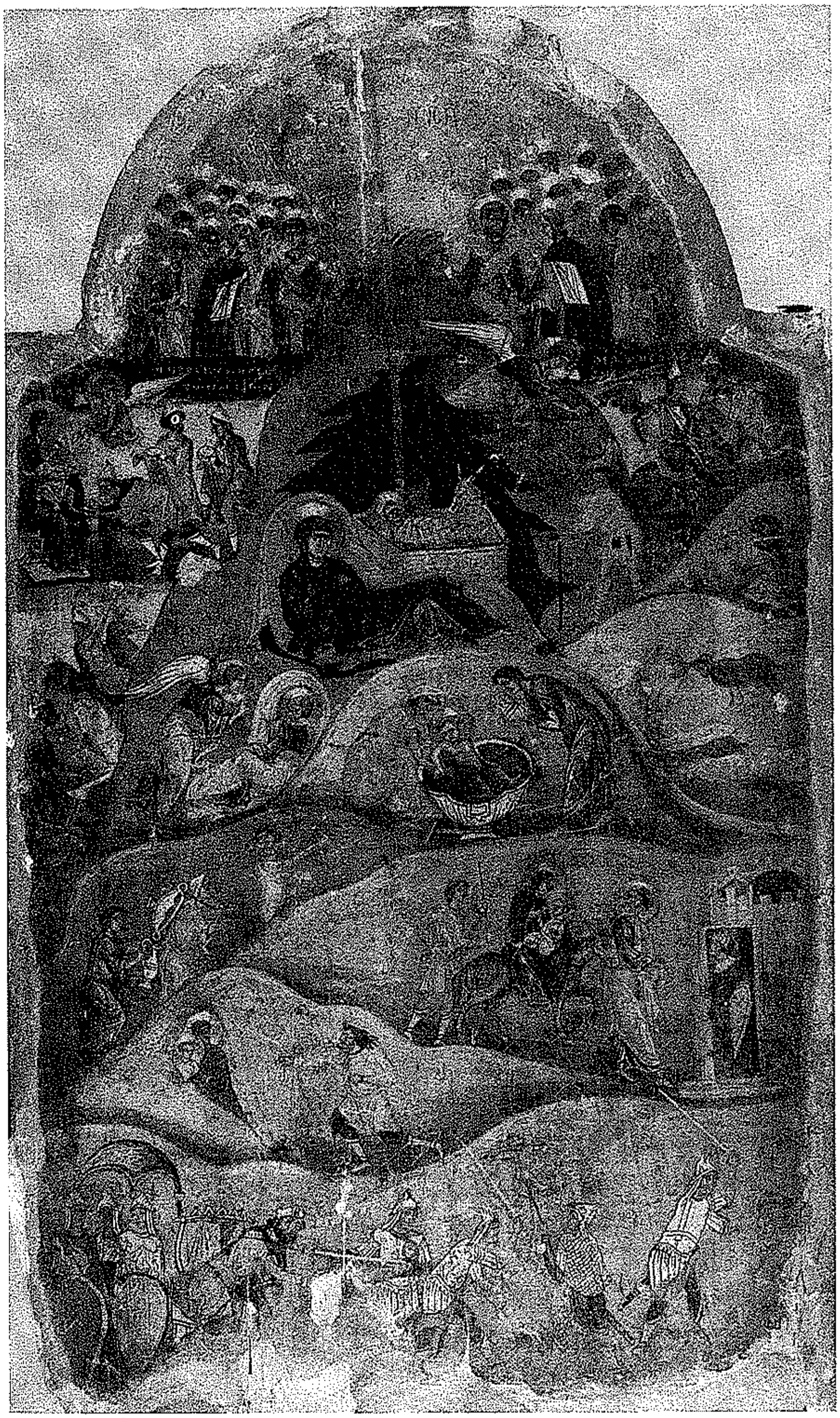
A natureza sintética do vocabulário da imagem inclui a casa com suas colunas ornamentais, uma referência ao "templo vivo", um símbolo da Virgem, enquanto a parede com ameias pode aludir ao símbolo do "castelo inexpugnável".[64] O dourado monocromático é uma metáfora da "luz jorrando da névoa" sobrenatural,[65] que também permeia o anjo incorpóreo. Somente Maria, que dará um corpo à "Palavra incorpórea", tem um azul sólido e um roxo-marrom profundo em suas vestes. Ela está tecendo a cortina do templo na cor de sangue como uma veste para o Logos, que assumiu "uma existência carnal do Espírito Santo e de seu sangue".[66] Cada tema da narrativa pictórica tem diversos níveis de significado. A metáfora da primavera se refere não apenas à festa da Anunciação, mas também ao renascimento do homem com o nascimento do Redentor. Em um antigo hino natalino, Adão e Eva falam da chegada de sua nova primavera, na qual o nascimento virgem reabre o paraíso.[67]

A decoração metafórica transforma o estilo narrativo em um estilo retórico, que revela a formação teológica tão claramente quanto as associações literárias. As figuras desempenham seus sentimentos e palavras como se fossem papéis no palco. Maria olha para o anjo ao responder e levanta a orelha "pela qual ela recebeu o Verbo".[68] O anjo, com sua *figura serpentinata*, interrompe o movimento poderoso de seu vôo com uma virada do corpo, que vemos de trás. Ao chegar com a mensagem divina, ele se surpreende com a visão da mulher mortal "cujo corpo irá encerrar o incomensurável" e expressa sua perplexidade com a resistência inicial dela em sua expressão facial. Nos afrescos contemporâneos em Lagoudera, Chipre (1192), uma figura semelhante a Gabriel é mostrada em uma atitude menos complexa.[69]

O ícone da Anunciação, com sua estrutura retórica óbvia, facilita nosso acesso ao ícone 168 natalino que é o mais peculiar dos quatro painéis discutidos aqui e que pode ter sido outrora a peça central de um tríptico que acompanharia o topo semicircular.[70] É singular porque narra toda a história da Natividade em dez cenas diferentes que acontecem nos declives das montanhas onde a caverna se situava, ou em uma paisagem panorâmica conhecida a partir dos relevos do final da Antiguidade.[71] A história dos Reis Magos, em três cenas, é seguida por duas cenas com os pastores e conclui com a Fuga para o Egito e o assassinato das crianças inocentes na parte inferior. O detalhamento da narrativa é tão abundante que se pode perguntar como um ícone consegue incluir um ciclo tão extensivo.

Colocar essa questão, porém, é não entender o problema, pois o ícone não narra a história da Bíblia em causa própria, mas é, na verdade, um hino pintado. Como os hinos relevantes, ele amplia o nascimento de Deus como criança por meio de cenas adicionais que refletem suas circunstâncias milagrosas e respondem à pergunta: quem nasceu? A resposta é dada aos pastores, para quem os anjos aparecem nos campos, e aos Reis Magos, guiados por uma estrela. O salvamento do Menino dos planos sanguinários de Herodes também confirma o mistério. A Virgem, que é informada pelos visitantes sobre a natureza do Filho nascido dela, está no centro de tais hinos. O contemplador do ícone, então, deve adorar o Menino no berço, assim como o fazem os Reis Magos, os pastores e os anjos.

No hino *Akathistos*, o qual inclui inserções narrativas desde a Anunciação até a Fuga para o Egito, o texto se concentra em Maria e na história de como ela deu à luz.[72] Os anjos, com medo da Encarnação, louvam o evento "em hinos" na presença dos pastores enquanto os Reis Magos dão fé ao evento como "arautos de Deus", guiados pela estrela de Belém.



168. Ícone com o ciclo do Natal, ca. 1100. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

O hino natalino mais famoso, composto por Romano, o Melodioso, no qual os atores dos eventos subsidiários travam um diálogo com Maria,[73] começa com as palavras "Hoje a Virgem deu à luz Aquele que está acima de tudo que existe e a terra oferece uma caverna ao inacessível. Os anjos veneram com os pastores e os magos viajam com a estrela". Os Reis Magos, o hino continua, haviam estado em Jerusalém, "que mata seus profetas", e Maria alegra-se com os presentes, dos quais ela precisa para sua Fuga para o Egito. A estrela e os pastores em veneração deixam bem clara a verdadeira natureza do Menino recém-nascido. O hino do séc. VI é a base de uma epigrama composto no séc. XI por João Mauropous, um amigo de Psellus, sobre um ícone cristão semelhante à figura 168.[74] A epigrama e o hino diferem somente no nível retórico de dramatização do mistério paradoxal (Deus como carne). Ambos convidam o leitor para se apressar junto com os pastores em direção à "caverna isolada" a fim de ver "um berço, um Menino e uma Virgem" e testemunhar o milagre da "estrela que você vê no céu, que aponta lá de cima para o Menino".

O epigrama, composta para um ícone por João Mauropous, não descreve apenas o evento em termos visuais, mas também revela o significado das metáforas e figuras intrincadas da fala. O pintor do ícone, ainda que restrito ao registro visual da história da Bíblia, cuidou de arrumar os elementos narrativos de modo que pudessem formar uma estrutura e um comentário do evento. No painel, o topo semicircular com os anjos representa o céu, de onde a estrela lança seu feixe de luz direto para o berço e de onde desceu o recém-nascido. A "caverna isolada" com o berço, o Menino e a Virgem, sobre quem o poeta canta, é o núcleo em volta do qual as cenas auxiliares são agrupadas em um ritmo cuidadosamente planejado. Como estando em um único palco, os Reis Magos chegam pela esquerda e saem pela direita. Seguindo uma estrutura estrófica semelhante, os pastores recebem a notícia do nascimento no canto superior direito e saem pela estrada para Belém pela esquerda, onde irão se deparar com a cena do banho do Menino. A Fuga para o Egito, no lado direito, é equilibrada por um movimento simétrico de Isabel fugindo para as montanhas. O Massacre dos Inocentes, um *tour de force* retórico, fecha a estrutura poética na parte inferior, mais distante do berço. Em sua posição oposta ao céu, ela representa os planos sanguinários do mundo, os quais, não obstante, não conseguem impedir que a salvação aconteça. Este painel nos traz não um ciclo narrativo, mas sim esta estrutura poética, que se transforma na estrutura visual do ícone.

f. Novas Imagens da Virgem

Novas imagens da Virgem, como por exemplo, a Nossa Senhora da Ternura ou Misericórdia, iludiram os pesquisadores, levando-os a acreditar que havia tipos de ícones com títulos dados, como aqueles encontrados em antigos livros de normas.[75] Contra esse ponto de vista, devemos dizer que não sabemos quase nada sobre os títulos ou histórias de tais ícones do período bizantino. As imagens da Mãe da Ternura são um bom exemplo. O termo

Eleousa, ou "aquela que tem compaixão", se refere a um papel teológico geral e não a um tipo específico de ícone.[76] O título *Glykophilousa*, ou "aquela que beija com ternura", é pós-bizantino, e o termo *umilenie*, com o sentido de ser tocado pela emoção, que era comum na Rússia, não possui equivalente em grego.[77] Portanto, tais termos não revelam a origem nem o significado dos ícones de meados do período bizantino.

O tema da Mãe da Ternura foi inventado por dois ícones famosos que ficavam em Constantinopla, mas que só alcançaram proeminência em outro lugar, em duas réplicas famosas. A réplica do primeiro tipo foi levada para Vladimir, residência dos grão-duques russos, em 1136.[78] O outro tipo veio como réplica para Chipre, em 1080, onde se tornou 175
o ícone titular do mosteiro de Kykkos, fundado pelo monge Isaías de Constantinopla.[79] 174
Desde então, as pessoas passaram a falar da Virgem de Kykkos, assim como logo falariam da Virgem de Vladimir, na Rússia. Só podemos fazer conjecturas sobre os ícones originais, cujos tipos são realmente antitéticos em seu significado. Um terceiro tipo da Mãe da Ternura, provavelmente uma síntese das outras duas, ficou famoso por meio de uma réplica hoje em Pelagônia, tendo tomado seu nome dessa réplica.[80]

Os ícones famosos com novos traços só nos são conhecidos por meio de réplicas com uma "segunda" história, diferente das histórias dos arquétipos, e por isso devemos considerar o problema primeiramente em termos gerais e traçar as possibilidades de escrever uma história do ícone nos séculos intermediários. O ícone da Virgem como Defensora, com a petição em sua mão, é conhecido a partir de duas réplicas de Constantinopla de cerca de 1100 que, como vimos, chegaram ao Monte Sinai e a Spoleto (capítulo 12d). Com seus movimentos para o lado 149
e gestos de súplica, elas remetem ao ícone titular anterior da igreja da Virgem em Chalcoprateia. Seu modelo já devia ser uma variante e não o original desse tipo. Na variante, a Virgem apresenta uma petição por escrito para um ícone de Cristo, "que respondeu" (*Antiphonites*), título referente também a uma autoridade da corte que deliberava sobre petições.[81] A réplica de Monte Sinai foi feita em encáustica, como os painéis do final da Antiguidade, mas a técnica ainda era usada no séc. XI, como se pode observar pelo ícone doado ao mosteiro da Grande Lavra em Monte Atos.[82] A modelagem sensível da figura delicada, característica do período de 1100, é vista também no pequeno quadro sobre tela em Spoleto, que foi cortado em cima 149
e embaixo quando uma senhora da família Petralifa (?) acrescentou uma moldura em metal. Na moldura, o texto pintado, que repete a redação do original, é substituído por uma versão mais longa, na qual a Mãe de Deus apresenta sua petição em nome da nova dona, Irene. Feixes de luz que caem sobre Maria a partir da direita indicam uma resposta afirmativa.

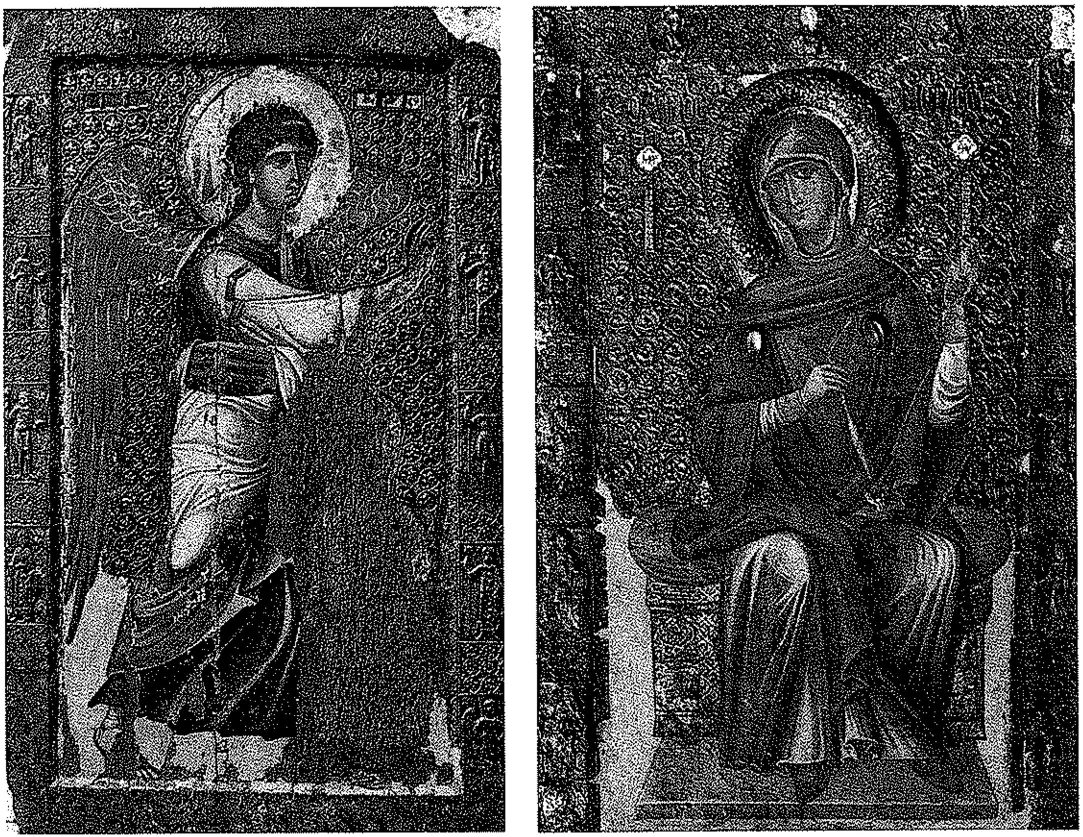
O único ícone famoso que nos parece conhecido no painel original é a Portadora da Vitória, venerado mais tarde em Veneza como a *Nicopeia* (capítulo 10d), considerando 1
que o painel veneziano é o próprio ícone capturado pelos cruzados da biga do general bizantino, em 1203. De qualquer forma, o olhar de comando se encaixa bem no papel do general invencível. Ao contrário dessa obra, a antiga *Hodegetria*, o ícone favorito da casa

177 imperial, disputado por diversas facções entre os conquistadores de 1204 (capítulo 4e), não é conhecido a partir de qualquer réplica que dê uma dica artística sobre o original, apesar das inúmeras repetições do tipo.

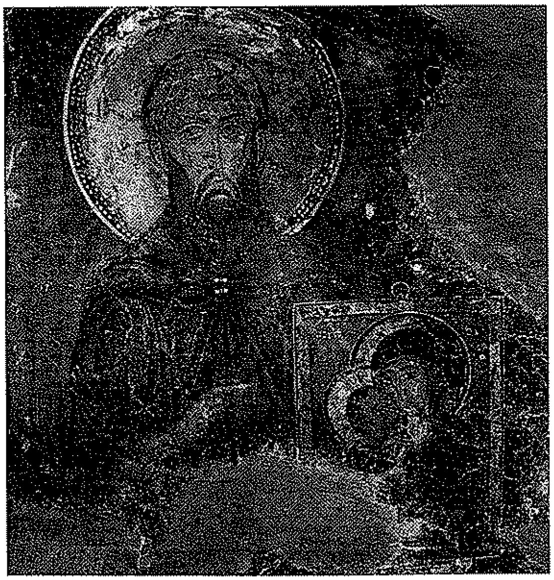
Um ícone duplo da Anunciação, numa réplica bem feita produzida na capital, por
169, 170 volta de 1100, se tornou o ícone titular da igreja da Virgem em Ohrid, a sé arquiepiscopal nos Bálcãs.[83] Um arcebispo chamado Leon acrescentou uma inscrição na moldura de metal louvando a *Kore*, ou Virgem, cujo tipo foi chamado posteriormente de *Annunziata*, na Itália. A igreja em Ohrid tinha o título de o mosteiro mais importante da Virgem fundado na capital no séc. XI, o de *Peribleptos*, ou a Virgem "mais famosa".[84] O original do ícone, portanto, pode ter sido guardado lá, embora também coubesse no mosteiro da Kecharitomene, de "[Maria] cheia de graça", que teve suas regras compiladas por uma imperatriz por volta de 1100.[85]

Todos esses painéis, originais ou réplicas, foram produzidos nas décadas de 1100 e têm forte relação entre si, tanto em sua expressão eloquente quanto em sua constituição psicológica. A maioria era, provavelmente, ícones de topônimos com o nome do local e, portanto, não ligados a um tipo específico, mas a uma igreja específica, como sabemos a partir de um inventário de ícones de 1077.[86] O "inventário de ícones" de um painel do
13 séc. XI é outra prova disso.[87] O trabalho extraordinário de Janin sobre a topografia de igrejas de Constantinopla lista 139 igrejas e mosteiros dedicados à Virgem.[88] Não existiram todos ao mesmo tempo, e alguns só foram acrescentados após 1261. Não obstante, o número é notável. Quatro igrejas da Virgem remontam aos sécs. V e VI e tinham ícones antigos dos quais temos alguma idéia, além daquele na igreja da Virgem "na nascente [*pēgē*]". A igreja em Chalcoprateia era a igreja do patriarca para a Nossa Senhora. Nela ele celebrava as grandes festas da Virgem (o Nascimento, a Apresentação no Templo e a Anunciação). A igreja no subúrbio de Blachernae era a estação usada na festa da Apresentação no Templo (*hypapantē*) e da Morte da Virgem (*koimēsis*).[89] Nos sécs. XI e XII, outros oito importantes mosteiros da Virgem foram fundados,[90] mas não temos uma idéia definitiva de seus ícones titulares, podemos especular que eram suficientemente diferentes para serem distinguidos por todo mundo.

A relação de ícone, título do ícone e um termo da teologia é mais bem ilustrada com o exemplo da *Eleousa*, a Virgem "Compassiva", ou "Misericordiosa", título anteriormente usado na teologia e na poesia, que também se tornou comum para os ícones.[91] Um mosteiro dedicado à *Eleousa* existia na capital, e o ícone da Virgem no mosteiro do Pantocrator recebeu o mesmo título.[92] Em um mosteiro *Eleousa* fundado em 1085, nos Bálcãs, um grande painel da Virgem de pé é mencionado, com "o Menino encostado em seu peito [*enkardion*] e balbuciando docemente [*eulalaton*] para ela".[93] Somos prudentes ao diferenciarmos rigorosamente um conceito teológico do título de uma igreja, se o mesmo termo é usado para cada um. O local é o que deve ter determinado o tipo de um ícone.



169, 170. Ícone da Anunciação em dupla face, ca. 1100. Ohrid (Macedônia), museu



171. Sto. Estêvão, o Jovem, séc. XII. Paphos (Chipre), mosteiro Neófitos

Iconógrafos zelosos conseguirão sempre datar os antecedentes do uso de um tipo de imagem, tal qual a que hoje é chamada de *Eleousa*, ao início do séc. IX.[94] Mas concluir que tal tipo de imagem era de uso contínuo não seria legítimo. Tipos antigos às vezes voltavam a ser usados quando recebiam novas funções ou quando eram redescobertos em circunstâncias espetaculares (capítulo 9e). Não devemos confundir história com iconografia. Até onde sabemos hoje, a imagem da Mãe da Ternura só se tornou lugar comum no séc. X , com sua popularidade crescendo no período subsequente.

A nova importância desse tema é ilustrada por uma figura do mártir da iconoclastia, 171 Estêvão, o Jovem. No eremitério do séc. XII de Neófitos, em Chipre, Estêvão segura um painel da Mãe e o Menino, em vez da imagem dupla mais comum de Cristo e a Virgem.[95] A inscrição mutilada fala do "nosso Senhor" e de sua "Mãe pura", os dois sendo "circunscritos na imagem". Os defensores de imagens sempre viam o ícone como prova da realidade da Encarnação. A "circunscrição", um conceito teológico, neste caso inclui a relação do Deus encarnado com a mulher mortal que era sua mãe. O ícone, portanto, apresenta a quintessência do dogma cristão. Ele não retrata apenas uma mãe carinhosa, mas representa um par cujo relacionamento foi o maior paradoxo da fé cristã.

O ícone da Virgem foi, desde o início, a prova da encarnação de Deus. No final da Antiguidade, ele serviu como definição teológica da Mãe de Deus,[96] deste modo enfatizando a natureza nobre do Menino divino, cuja aparência perene indicava que Maria não havia dado à luz um menino comum. Na Idade Média, as qualidades infantis de Jesus foram destacadas com a ajuda da antítese retórica, já que sua divindade não era mais questionada, sendo que eram justamente os aspectos humanos de sua existência que eram vistos como milagrosos.

Os sermões e hinos relevantes aperfeiçoam este assunto com tropos retóricos,[97] tais como a criatura, Maria, segura seu Criador em seus braços; ou Ele, cujo trono está colocado acima do querubim, senta nos braços de uma mãe mortal; ou ainda, o universo não é capaz de abarcar sua grandeza e, no entanto, ele é, na condição de criança, menor que o ser humano que lhe dá à luz. Esses tropos retóricos, dramatizando um contraste entre extremos para poder celebrar sua conciliação como milagre, foram introduzidos nos ícones também, onde se faz alusão a eles por meio de sinais e metáforas. Ao retratar o comportamento humano da Mãe e do Menino o mais graficamente possível, são capazes de enfatizar o contraste total com a verdadeira existência de Deus. Quando o Menino se aninha contra a face da Mãe e esta se aproxima dos seus lábios, a criança está ciente do mistério do evento, 175 e a Mãe treme, pois sabe que está beijando o próprio Deus.

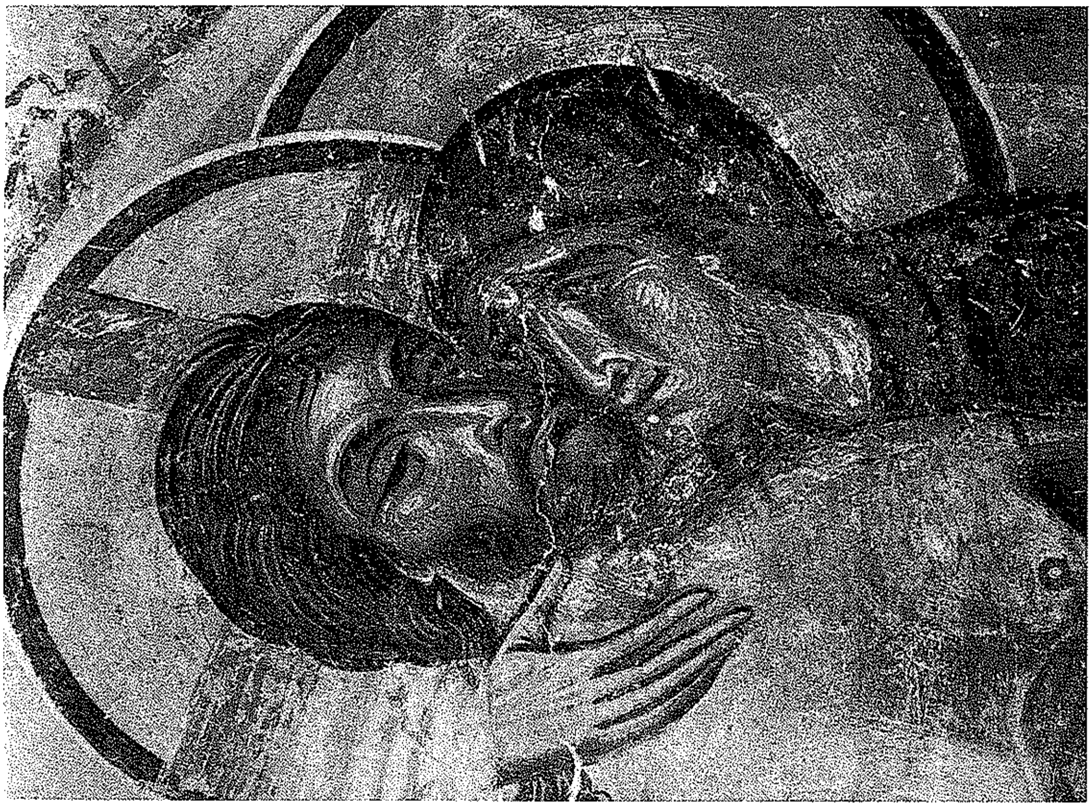
Seus sentimentos como Mãe, supreendentemente, são descritos em textos que abordam a Paixão, o que não significa, entretanto, que os tipos da Mãe carinhosa sirvam somente como imagens da Paixão.[98] A ligação do tema com a Paixão tinha um motivo retórico e teológico, uma vez que a lamentação dos mortos, a tentativa de intensificar o sofrimento por meio da lembrança da pessoa amada, permitia também aqui um estudo de personalidade, ao sugerir que a Mãe, quando se depara com o corpo de seu Filho,[99] teria se lembrado das alegrias de sua infância. Nos ícones, seu olhar meditativo antecipa o sofrimento que está por vir. O instrumento da antecipação (prolepse) produz uma sinopse de dois sentimentos e dois planos de tempo, quando em um texto famoso na época, a Virgem fala com Cristo: 173 "Toquei com meus lábios os seus, doces como o mel e frescos como o orvalho. Então, você se deitou em meu colo como uma criança, e agora você dorme como um homem morto em meus braços... Cuidei de suas roupas e agora cuido da sua mortalha.... Certa vez levantei-o nos braços quando você saltou e pulou como uma criança, e agora você está deitado neles [imóvel] como os mortos."[100] Na tradição retórica, o termo dos lábios doces como mel remonta ao lamento de Níobe na literatura antiga.[101] Em outro texto, Maria fala ao pé da cruz à sua "criança querida", cujos "membros imóveis, boca silenciosa e olhos fechados" lembram-na do contraste de sua alegria anterior;[102] mas no fim ela percebe que essa tragédia era necessária para se realizar o trabalho da salvação.

A Virgem é, portanto, descrita tanto em sua perfeição ética como pessoa quanto no papel teológico que ela desempenha no trabalho divino da salvação. Essa visão dupla já caracteriza um hino de Romano, o Melodioso, do séc. VI, o arquétipo de todos os textos semelhantes,[103] nos quais Maria se comporta inicialmente como uma mãe mundana, não compreendendo, já que não aceitará o que seu Filho lhe fará. Mas ele responde à sua queixa com o argumento de que só morrendo, poderia salvar Adão: "Você é chamada cheia de graça [*Kecharitomenē*] e deve se mostrar digna de seu título [*klēsis*] parando de chorar."

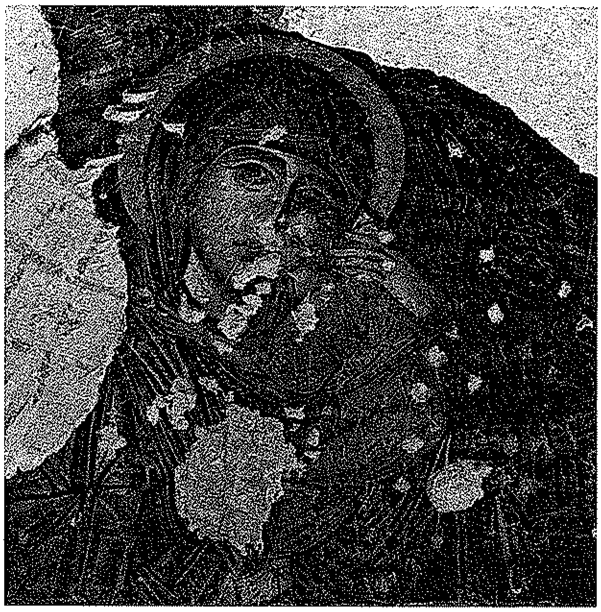
Tais idéias eram usadas em graus diferentes por ícones da Mãe da Ternura, os quais, quando incluíam a Paixão, atendiam às exigências teológicas ao tratarem de um tema duplo. A Mãe, que faz alusão à Paixão por meio de sua expressão facial, representa em um único painel todo o sistema teológico, centrado na Encarnação assim como na morte na cruz. Como seu papel de intercessora estava ligado ao seu papel na salvação, o contemplador venerava suas mãos, que haviam ajudado a criar o Menino e a deitar o Filho em seu túmulo.[104]

Uma pintura de parede numa igreja em uma caverna na Capadócia, que repete a Mãe 173 da Ternura a partir de um ícone da capital do séc. X,[105] é apresentada de tal forma que a Virgem como intercessora faz um contato visual com o contemplador, mantendo uma ambiguidade em seu olhar. A visão interior de Maria é mostrada pelo jeito como seu olhar transpassa o contemplador de modo imperceptível. A imagem na parede é localizada em um santuário, diretamente abaixo do retrato da Morte da Virgem. Há uma intenção retórica nesse arranjo também.[106] Em uma imagem, a Mãe carrega o corpo infantil de seu Filho; em outra, de maneira análoga, o Filho abraça a alma de sua Mãe. No hino de Romano ele promete, ao deixá-la, chamá-la para si.

A pintura na parede na Capadócia é o primeiro exemplo medieval desse tema. O Menino busca impetuosamente a boca de sua Mãe, enquanto que seu olhar pensativo revela



172. A Lamentação (*Threnos*), 1164. Nerezi (Macedônia)



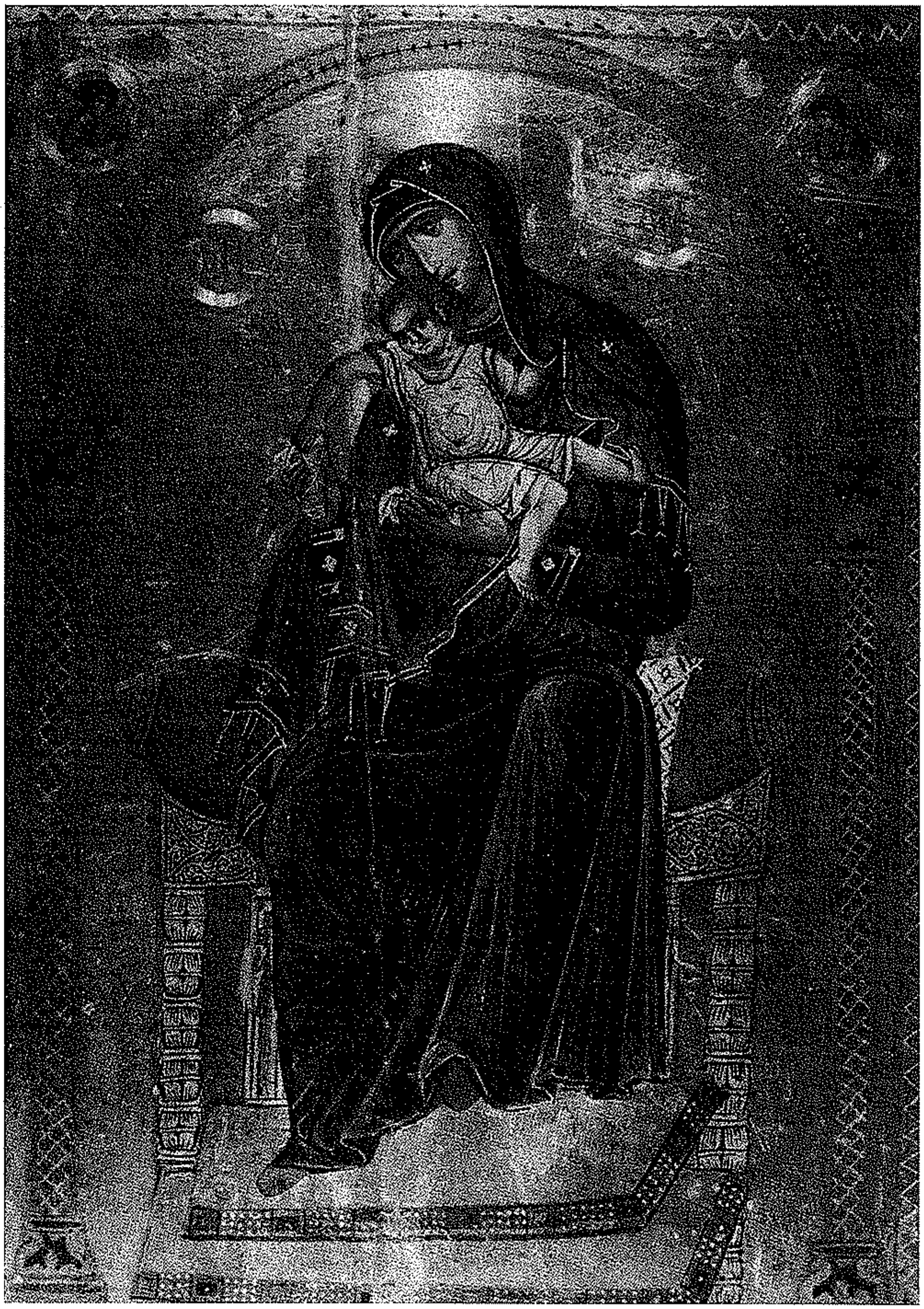
173. Afresco no coro, séc. X. Göreme (Capadócia), Tokale Kilise

que ela sabe do mistério. A expressão lírica, concentrada abaixo das pálpebras longas de seus olhos grandes, junto com seus gestos, combina com a linguagem direta nos textos. A Mãe segura o Filho com o braço esquerdo, talvez para manter o braço direito livre para fazer o gesto da petição. Nesse sentido, os primeiros exemplos, inclusive aqueles da Geórgia,[107] se baseiam em um modelo diferente daquele da Virgem de Vladimir. As listas de ícones da época mencionam frequentemente em que braço Maria segura o Menino.

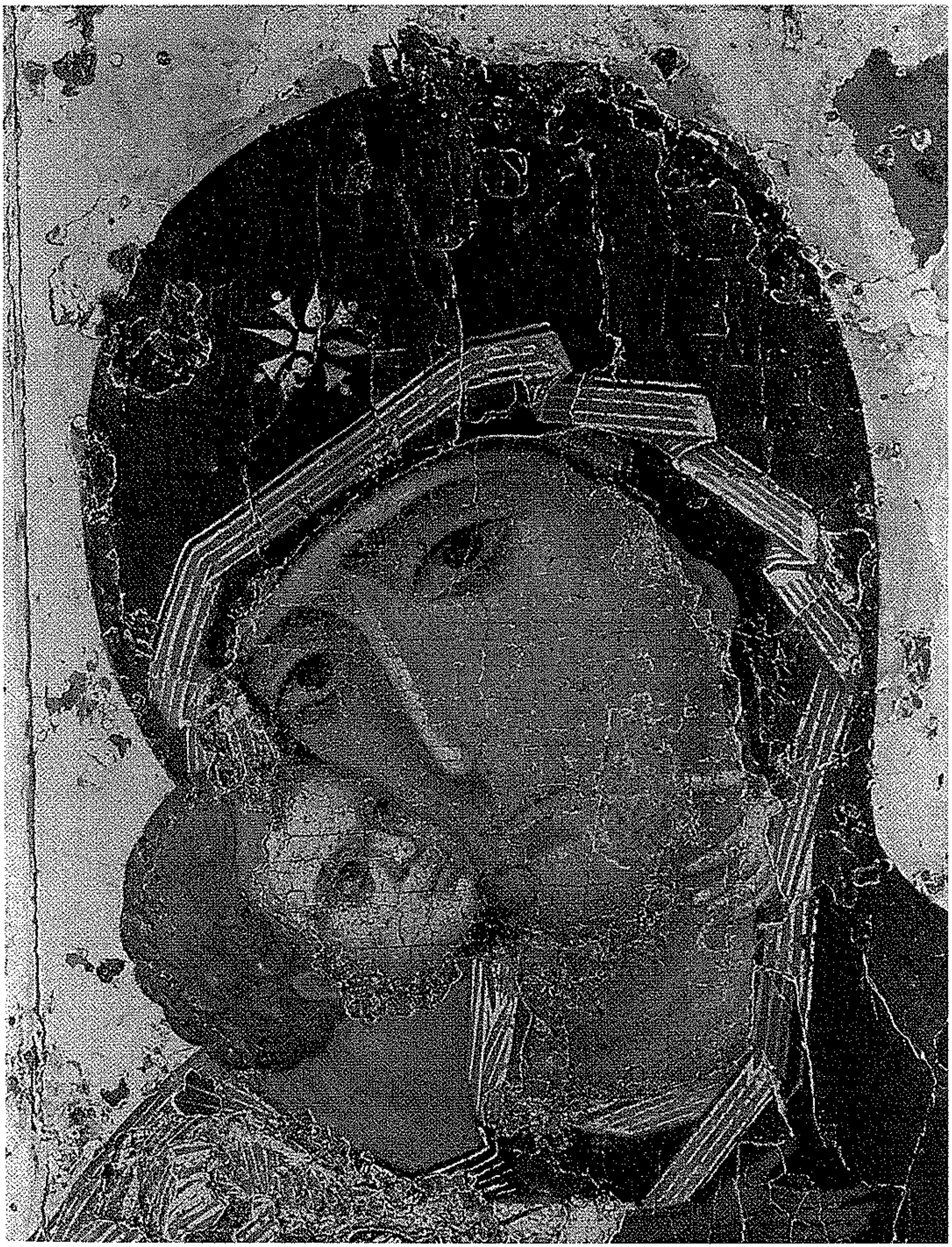
A Virgem de Vladimir,[108] sem dúvida uma versão posterior do tema, intensifica a expressão 175
ao introduzir o sofrimento que franze sua testa. O contraste entre a ternura apaixonante do Menino e o desligamento melancólico da Mãe se torna mais importante. Seus olhos se voltam à distância, onde os eventos futuros estão sendo revelados. A diferença entre seu rosto fechado, cuja face ruborizada ainda representa a vida, e a pele mais clara do Menino, é tanto parte da retórica quanto uma discrepância entre os traços delicados, quase pontudos, da Mãe e toda a aparência do Menino. A luz desempenha um papel sutil, mas importante no contraste. É difícil separar a interpretação pessoal do pintor – que poderia estar produzindo um presente de Estado para o príncipe russo – do tipo que ele está reproduzindo, já que não temos suficiente material comparativo. Infelizmente, só conhecemos esse painel com uma sobrepintura nas vestes executada na Rússia nos sécs. XV e XVI. Somente os rostos (nem mesmo os cabelos e o capuz) se encontram em seu estado original. Maria aparece como Psellus a descreve, ao pé da cruz, "absorta. Seus olhos fixos em idéias inexprimíveis e em sua alma" revêem o que foi, ou, neste caso, o que está por vir.[109] Ela aproxima o Menino, que lhe fala, do seu coração, segundo a descrição de um inventário de ícones da época.[110] Gostaríamos de saber como era chamado esse tipo, mas a única réplica que tem um título, a *Episkepsis*, ou "Visita",[111] não tem relevância nessa questão. É um ícone em mosaico mais recente, de Atenas, que usa meios mais rudes para mostrar Maria nos olhando diretamente.

A alusão à Paixão no painel de Vladimir lembrou os retratos das lamentações ao pé da cruz, onde a Mãe encosta sua face no defunto.[112] A Paixão foi retratada também em ícones 172
duplos da Mãe que lamenta e do Homem das Dores. Um ícone bilateral de Kastoria, que 163
tinha um papel nas Lamentações da Virgem durante a Semana Santa, relaciona o Homem das Dores com uma *Hodegetria* cuja face está distorcida pela dor.[113]

A idéia da Paixão é desenvolvida de maneira ideográfica em um ícone de parede no 176
mosteiro de Arakas (Chipre) de 1192.[114] O Menino repousa na pose do sono da morte (*anapesōn*) no braço de Maria e parece estar lhe ensinando o significado da Paixão. Na inscrição, o doador Leão, pedindo que o "ícone imaculado [*achrantos*] fosse pintado em cores perecíveis [*phthartois*]", roga à padroeira do mosteiro que verta "inúmeras [*ametrois*] lágrimas" ao interceder. O tema da Paixão é sugerido pelo segundo título dado a Maria no mesmo ícone, *Kecharitomene*, ou "cheia de graça". Como já foi visto, o hino de Romano sobre a Paixão, com esse discurso angelical, lembra à Virgem seu papel na história da salvação durante o diálogo ao pé da cruz. O gesto instrutivo do Menino pode, agora, ser explicado:



174. Madona de Kykkos, parte central de painel mariano (detalhe da fig. 178), séc. XI.
Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



175. Madona de Vladimir, Bizâncio, ca. 1100. Moscou, Galeria Tretjakov

com o diálogo, ele introduz um segundo nível de tempo – o tempo da Crucificação. A Paixão, também referida indiretamente pelos sinais das mãos dos anjos, é repetida na parede oposta nos gestos retóricos do velho Simeão, que a previu como profeta, e de João Batista, que apontou para o Cordeiro de Deus.

No séc. XI, o tema da Mãe da Ternura não se restringia ao tipo da Virgem de Vladimir. Em um segundo tipo independente, a figura dramática do Menino contrasta acentuadamente com a intimidade associada anteriormente a ele. Este segundo tipo ficou famoso na
174 réplica da Virgem de Kykkos (Chipre), embora esse exemplo tenha sido tão distorcido com sobrepinturas, que somente as cópias de Chipre nos dão uma idéia de sua aparência.[115] Um obra da capital, do séc. XII, atualmente no Monte Sinai, também se refere ao original da Virgem de Kykkos, mas o aumenta para uma figura de corpo inteiro entronizada com um programa de moldura.[116] Vamos nos concentrar inicialmente no painel no Monte Sinai e desconsiderar sua moldura figural por enquanto.

A Virgem de Kykkos, como seria chamada depois da réplica no Chipre, reverte os papéis de Mãe e Filho ao apresentar a Mãe apertando o Menino contra seu rosto, enquanto o Menino tenta dela se desvencilhar chutando impacientemente e agarrando violentamente seu véu. A figura retórica inerente ao tema do chute (*periskirton*) ocorre em textos sobre a apresentação de Jesus no templo, que mostra o Menino largando sua Mãe e pulando nos braços de Simeão. Guiado pela *dynamis* de seu destino, ele se opõe às leis da natureza, com a intenção de iniciar seu caminho em direção ao sacrifício nos braços de Simeão – que o apresenta como vítima sacrificial – em vez de ficar com sua Mãe.[117] O movimento com as pernas é mostrado até mesmo quando o Menino já está nos braços de Simeão, como nos afrescos no mosteiro de Arakas, em Chipre.[118] O tema não deve ser interpretado como comportamento infantil, mas como um símbolo da preparação de Cristo para a Paixão, que ele aceita como seu destino. Se mais provas forem necessárias para comprovar essa
178 interpretação, elas podem ser encontradas na versão completa do ícone de Kykkos, em Monte Sinai, onde, entre os profetas do Antigo Testamento na moldura, o olhar triste de Maria recai sobre o velho Simeão. Portanto, com uma figura retórica convincente, o ícone de Kykkos consegue uma síntese da infância e da Paixão de Cristo.

Em função de João 1:1, o tema do pergaminho, colocado nas mãos de Jesus neste ícone, tem sido o símbolo do Logos divino, ou a "Palavra". De acordo com o misticismo bizantino, o pergaminho (que não *é* a Palavra, mas meramente a *contém*) se tornou um símbolo do corpo que Maria gerou para o incorpóreo, desse modo um símbolo da própria Maria. A Mãe é vista como o "livro vivo de Cristo, selado pelo Espírito",[119] e como um "livro selado, cujo conteúdo só é conhecido por aquele que detém o selo"; ela é o "pergaminho [*tomos*] no qual está expresso o logos sem a escrita [*agraphos*]".[120] Em outros ícones, o pergaminho é mergulhado na cor do sangue, como em um painel da
177 *Hodegetria*, em Atenas, onde o Menino instrui sua Mãe sobre o significado da Paixão.[121]

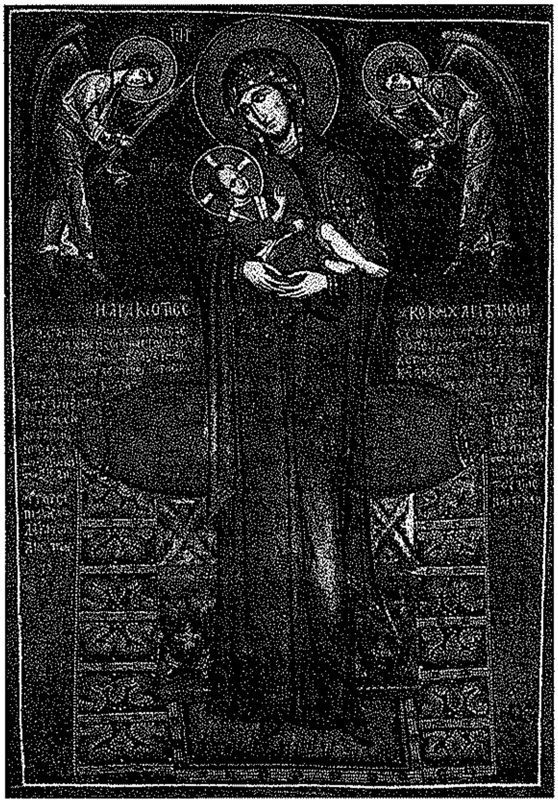
Em uma das primeiras versões da Virgem de Pelagônia,[122] o Menino segura o pergaminho – mergulhado no sangue vivificante de Maria[123] – atrás dele, como uma nova aquisição. No ícone de Kykkos, o pergaminho era amarrado de maneira cruzada, isto é, selado. Neste contexto, isso se referia claramente ao corpo formado do sangue de Maria, que o Logos recebeu de sua Mãe.

Na Virgem de Pelagônia, uma terceira variante da Mãe da Ternura, o Menino vira seu 153 rosto para sua Mãe, assim como no ícone de Vladimir, mas ao mesmo tempo chuta com a mesma força do ícone de Kykkos, chegando a empurrar, violentamente, sua Mãe carinhosa com a mão. O contraste inerente ao tema duplo expressa uma síntese ou revisão das outras duas versões. A maneira poética de transmitir idéias teológicas é voltada para o contemplador versado em retórica que aproveitava as aliterações sutis, analogias e antíteses, nas quais um retrato da personagem se torna uma figura de linguagem teológica.

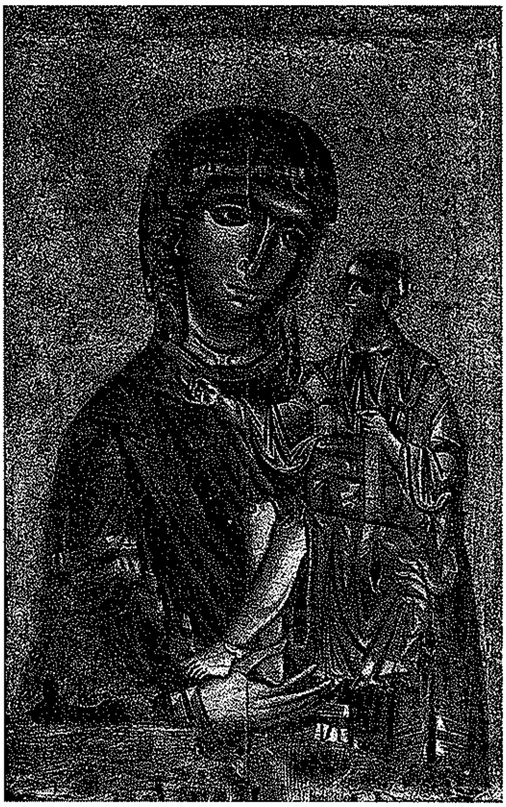
A pintura retórica que competia com a poesia dos hinos, culmina em um ícone do Sinai que expande a Virgem de Kykkos para um programa teológico completo.[124] Essa 178 tentativa não foi isolada, como prova uma variante com o mesmo formato no eremitério de Leningrado.[125] A retórica que dita a estrutura de tais painéis não estava restrita à expressão de pessoas vivas, mas usou a associação, a antítese e a ambiguidade para transmitir as doutrinas teológicas por meio de imagens poéticas.[126] Embora essas metáforas e figuras de linguagem tivessem uma natureza visual, eram, não obstante, uma tentativa de se equiparar à poesia.

A Virgem de Kykkos, originalmente uma figura de meio-corpo, está entronizada aqui sob um arco, significando um portão. Tanto o trono quanto o portão, através dos quais somente o Logos passa, são "símbolos e tipos" essenciais da Mãe de Deus,[127] por meio dos quais sua natureza essencial é expressa. O trono, uma circunscrição da mãe humana, contrasta com o trono celestial, ou "assento acima do querubim", de onde o Logos desceu para seu trono mundano.[128] "O Senhor da Glória" (*Basileus tēs Doxēs*) é entronizado uma segunda vez e, abaixo, no colo da mulher mortal, está se debatendo para se soltar. Ela é seu templo – as vestes de sua divindade, para usar uma frase comum.[129]

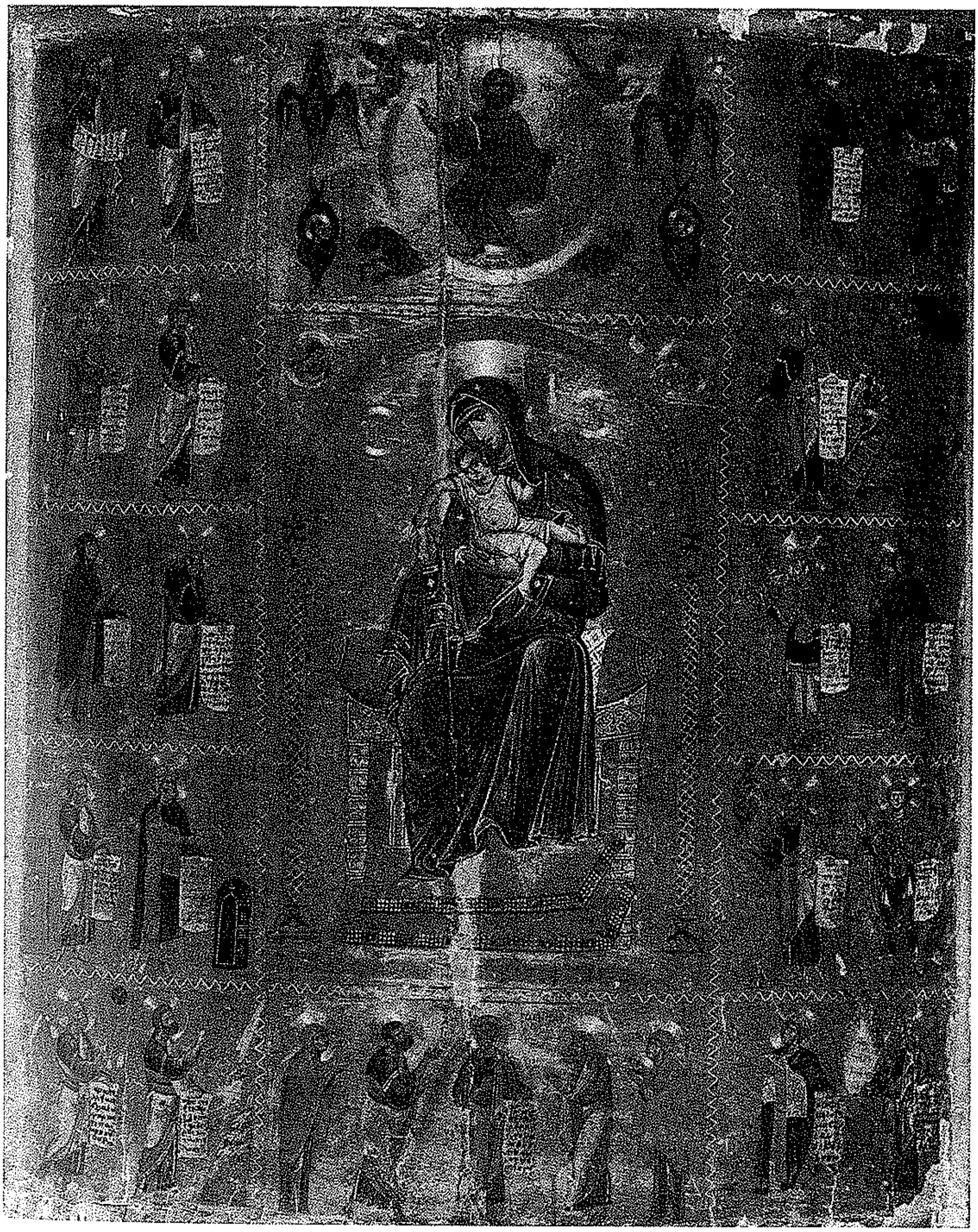
As diversas pequenas figuras que emolduram a figura central servem como uma circunscrição teológica do significado da Virgem e "explicam-na" para nós,[130] assim como um sermão contemporâneo fala ao templo em Jerusalém para poder "explicar" quem é que o está adentrando. Ela é a escada para o céu, o sarça ardente, o leito de Salomão em que a Palavra repousava (*anapesōn*), o livro selado, e assim por diante. No ícone, esses símbolos são alocados como atributos dos profetas que escreveram sobre eles. Na segunda fileira reconhecemos Moisés ao lado do sarça ardente e Jacó ao lado da escada, na quarta fileira, Ezequiel ao lado do portão trancado e Davi ao lado do templo da Arca da Aliança. O sermão mencionado anteriormente prossegue dizendo que em Maria os oráculos (*chrēsmoi*) foram cumpridos quando a redenção (*lytrōsis*) dos justos (do Antigo Testamento) foi iniciada.[131]



176. Ícone titular, 1192. Mosteiro de Arakas (Chipre)



177. Ícone da *Hodegetria*, séc. XII. Atenas, Museu Bizantino



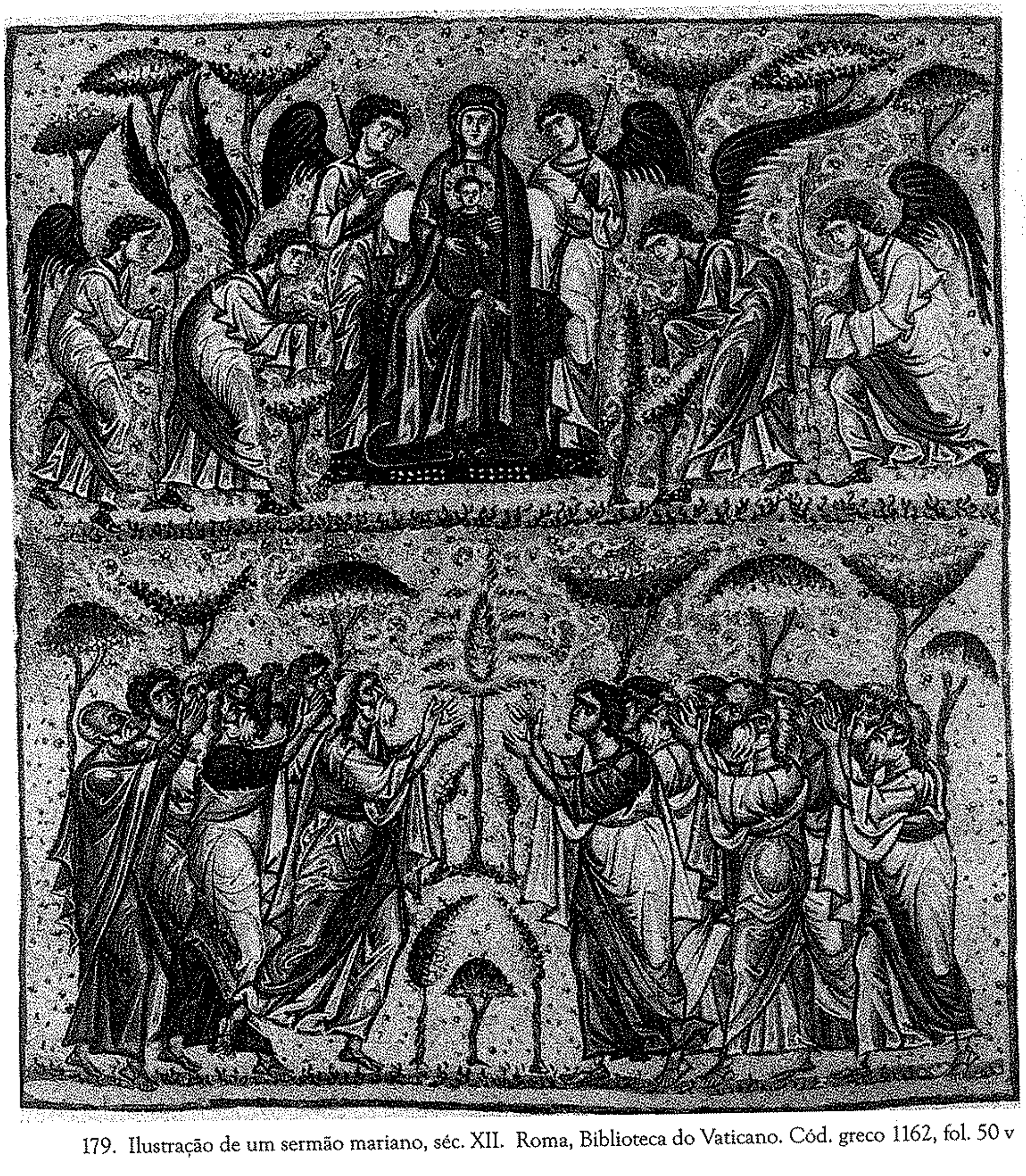
178. Madona de Kykkos, com profetas, séc. XI. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

Duas inscrições logo abaixo do trono da Virgem chamam a atenção do contemplador para a moldura inferior, onde no centro vemos o pai de criação José, em pé, entre os pais de Maria, Joaquim e Ana, e ainda Adão e Eva. Uma inscrição nos informa que "Joaquim e Ana tiveram uma criança" (*eteknogonēsan*), a outra inscrição que "Adão e Eva foram redimidos" (*elytrothēsan*). Isso aciona uma série de temas centrais para a Igreja, especialmente no Natal e na festa do Nascimento da Virgem, em que Maria é denominada a glorificação dos profetas, a filha de Davi, nascida de Joaquim e Ana, que acaba com a velha maldição ao dar à luz um filho. Nascida de uma mulher estéril e dando à luz enquanto virgem, ela vence a verdadeira esterilidade da história humana. José testemunha, "confuso", a gestação de uma virgem, e Adão e Eva dançam de alegria com sua redenção. Um milagre aumenta o outro. O mistério que não pode ser explicado é, pelo menos, espelhado em infindáveis reflexões, sendo somente destas que se pode falar.

Esses temas, conhecidos a partir de todos os textos relevantes, geram uma ordem interna no ícone no qual o significado é diferenciado do sinal, o conteúdo da moldura e a verdade de sua roupagem alegórica. A Mãe com seu Menino é o objeto do *perigraphē*, ou explicação por meio da circunscrição. Até mesmo sua aparência está tão profundamente codificada no tropo retórico do ícone de Kykkos que qualquer um que tenha a senha do código deve adotar a visão teológica. Essa visão é elaborada pela moldura, que funciona como um *scholium* (ou glosa) para um texto bíblico e combina diferentes tempos (passado e presente, maldição e redenção), assim como lugares diferentes (céu, terra, inferno). O eixo central, visto de maneira estática, compreende uma antítese entre a visão divina (em cima) e a genealogia humana (embaixo). Visto de modo dinâmico, ele funde uma linha descendente e outra ascendente no par central da Mãe e Menino, criatura e Criador, dentro do evento cósmico que produziram.

Assim como na poesia eclesiástica, a cadeia de associações é o princípio ilimitado e a mudança de tempos é o meio retórico para indicar que a salvação é ativa no presente. Quase todos os textos sobre as cinco grandes festas anuais da Virgem são permutáveis.[132] Nas regras de um mosteiro da Virgem do séc. XI, em que são relacionados os sermões dos grandes teólogos a serem lidos, os textos de uma festa são, frequentemente, transferidos para outra.[133] O ciclo de miniaturas ilustrando um ciclo de sermões marianos do séc. XII mostra a mesma mistura de narrativa e elementos figurativos ou alegóricos que existe nos textos. Portanto,
179 o texto sobre o nascimento da Virgem é ilustrado. não somente pelo evento em si, mas por uma série de imagens cósmicas sobre o tema do fechamento e reabertura do Paraíso (na figura 179, os anjos e profetas veneram a Virgem no Paraíso, que ele voltou a abrir).[134]

O ícone no mosteiro de Monte Sinai que coloca a imagem complexa (na verdade, composta) da Virgem de Kykkos no centro, não é uma curiosidade iconográfica e sim o fruto de uma nova retórica na qual a pintura de ícones luta pelos recursos verbais da poesia. A abundância do significado, um traço comum aos ícones da época, se desdobra aqui em



179. Ilustração de um sermão mariano, séc. XII. Roma, Biblioteca do Vaticano. Cód. greco 1162, fol. 50 v

um comentário incomum. Mas até mesmo essa extensão não era singular. O painel duplo da Virgem da Anunciação, em Ohrid, coloca a Mãe de Deus dentro de uma moldura de 170 metal que contém todos os profetas que previram sua vinda.[135] O inventário dos ícones do mosteiro da Virgem Cheia de Graça (talvez fosse a casa do original da Virgem de Kykkos ?) menciona dois painéis nos quais a Virgem é entronizada abaixo de Cristo, também entronizado como no ícone de Monte Sinai.[136] Em um painel ela é emoldurada por uma série de santos e, no outro, por um ciclo de festas da Virgem - embora nenhuma das duas variantes seja representada no material sobrevivente. Um dos painéis era o "ícone pintado no estilo novo" com o qual introduzimos esse capítulo. O ícone do Sinai que descrevemos nos dá uma idéia de como devia ser sua aparência.

Notas

1. Cf. texto 23B (153).
2. Cf. texto 28 (1600-1601).
3. Cf. texto 22 (23-24).
4. Maguire (1981), 9.
5. Ibid., 11.
6. Cf. texto 16.
7. Belting (1981a), 162.
8. Cf. texto 23.
9. P. Lagarde, ed., *Johann von Euchaita*, Abhandlungen Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 28.1 (Göttingen, 1881); *PG* 120, 1123ff.; e E. Follieri, "Altri testi della pietà bizantina II: Giovanni Mauropode...", *Archivo Italiano per la storia della pietà 5* (1968):1-200.
10. Lagarde (ver n. 9 acima), 10, nº 20, e *PG* 120, 1130-31 nº 7. Cf. Belting (1981a), 173.
11. Lagarde (ver n. 9 acima), nº 80. Cf. Mango (1972), 221.
12. Cf. a descrição de Ana Comnena dos imperadores Aleixo e Irene (ver texto 19). Também cf. a descrição que Psellos dedica a sua filha Styliane (Kazhdan e Epstein 1985, 211-12, com uma comparação ao mosaico de Zoé na Basílica de Hagia Sofia).
13. M. Psellos, *Scripta minora*, ed. E. Kurtz e F. Drexl (Milão, 1941), 2:220-21. Cf. Kazhdan e Epstein (1985), 199.
14. Cf. a vida de Panteleimão no menológio de Simeão Metaphrastes (*PG* 115, 447ff. e esp. 448-49). Sobre a pessoa que possibilita a cura, cf. E. Follieri, *I calendari in metro innográfico di Cristoforo Mitileneo* (Bruxelas, 1980), 1:464.
15. Ver capítulo 12d.
16. Maguire (1981), 91.
17. H. Maguire, "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art", *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 113-14 e 132ff.
18. Maguire (1981), passim. Cf. n. 17 e H. Maguire, "Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977): 125ff. e esp. 160ff., e idem "The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art", ibid. 34-35 (1981): 261ff.
19. Kazhdan e Epstein (1985), passim.
20. Maguire (1981), 14ff.; H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, vol. 1, Handbuch der Altertumswissenschaften 12.5 (Munique, 1978), 65ff.; G. L. Kustas, *Studies in Byzantine Rhetoric* (Tessalônica, 1973).
21. Kazhdan e Epstein (1985), 83ff.; cf. Hunger (ver n. 20 acima) e H. G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, Handbuch der Altertumswissenschaften 12.2-3 (Munique, 1971).
22. Cf. os sermões sobre a visita da Virgem ao templo (*PG* 100, 1419ff. e 1440ff.), sobre Maria ao pé da cruz (ibid., 1457ff.), e sobre a apresentação no templo (*PG* 28, 973ff.). As homilias de João Damasceno sobre a Virgem estão em P. Voulet, *Homélies sur la nativité et la dormition*, Sources chrétiennes 80 (Paris, 1961). Para bibliografia de João Damasceno, cf. capítulo 8, nn. 6 e 28 ; sobre Jorge de Nicomédia, cf. Maguire, "The Iconography" (ver n. 18 acima), 264-65, e Belting (1981a), 148.
23. Sobre o *typikon* do mosteiro de Euergetis, cf. Dmitrievski (1895), 1:256ff., esp. 320-21 (Visita ao Templo) e 333-34 (Concepção).

24. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenos* (Princeton, 1969).

25. Maguire (1981), 14ff. e 22ff.

26. Ibid., 42-43, com referência à homilia de Gregório de Nazianzo no Domingo depois da Páscoa, ainda com grande influência da retórica de Líbanios.

27. Ibid., 53ff. e 84ff.

28. Ibid., 91ff.

29. Kazhdan e Epstein (1985), 206ff. e 220ff.

30. Ibid., 133ff. Cf. R. Browning, "Homer in Byzantium", *Viator 6* (1975), 25-26, e H. Hunger, "Allegor, Mythendeutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes", *Jahrbuch der österreichischen-byzantinischen Gesellschaft* 3 (1954): 46.

31. Kazhdan e Epstein (1985), 126ff. e 158ff.

32. L. Oeconomos, *La vie religieuse dans l'empire byzantin au temps des Comnènes et des Anges* (Paris, 1918), 38ff. Cf. Kazhdan e Epstein (1985), 162ff.; D. Gress-Wright, "Bogomilism in Constantinople", *Byzantion* 47 (1977) : 163ff.

33. Niketas Choniates, "Historia", ed. F. Grabler, em N. Choniates, *Die Krone der Komnenen* (Graz, 1958), 260-63 (ed. Bonn, 275-77).

34. C. Mango, "The Concilar Edict of 1166", *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963): 317ff., sobre a descoberta dos painéis com inscrições.

35. Oeconomos (ver n. 32 acima), 65ff. e 223ff.

36. Cf. texto 28.

37. Sobre a polêmica antiga sobre essa questão, ver cap. 7 com n. 11.

38. L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, 2ª ed. (Utrecht, 1947), 121ff., e R. Hausherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes* (Bonn, 1963), 207ff. Para comentários de Humbert, ver *PL* 143, 986-87.

39. Grondijs (ver n. 38 acima), 188ff., e idem, *Auteur de l'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix* (Leiden, 1960), 72ff.

40. Mansi 1901, 11: 956-57. Cf. Kartsonis (1986), 235.

41. Grondijs (ver n. 38 acima), passim, e idem (ver n. 39 acima), 51ff.

42. As epigramas começam com um pequeno ícone do séc. IX (?) no Monte Sinai; cf. Weitzmann (1976), ilus.107 e nº B 51.

43. *PG* 120, (1148) nº 31.

44. Ibid., (1129) nº 6. Cf. Lagarde (ver n. 9 acima), nº 7.

45. Istambul, Ecumenical Patriarchate, Códice nº 3, fol. 4, J. Nielson, "Text and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Ecumenical Patriarchate, códice nº 3)" (Ph.D., New York University, 1978), 210. As ilustrações se encontram em G. A. Soteriou, *Keimelia tou Oikoumenikou Patriarcheiou* (Atenas, 1937). Cf. um saltério anteriormente em Berlim (G. Stuhlfauth, em *Art Bulletin* 15 [1933]:311ff.).

46. Cf. texto 28.

47. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 64; 2:78-79; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), 21, fig.; Weitzmann (1978), fig. 26. O pequeno painel tem um formato de 38 x 27 cm (segundo Soteriou) ou 28,2 x 21,6 cm (Weitzmann 1978). Para um ícone semelhante, cf. Weitzmann (1976), B 60 (37,8 x 32,1 cm).

48. *PG* 100, (1461). Cf. Belting (1981a), 156-57.

49. *PG* 100, (1476).

50. W. Völker, *Scala paradisi. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem neuen Theologen* (Wiesbaden, 1968).

51. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton, 1954), esp. figs. 15, 17, 31, 66, 67 e 133, com frontispícios.

52. 41 x 29,3 cm.; cf. Weitzmann com Chatzidakis et al. (1965), fig. na p. 20; Weitzmann (1978), nº 25.

53. 37,5 x 30,7 cm.; cf. Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, fig. 65; 2:79-80; Weitzmann (1978), nº 22; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 57 com fig.

54. *Analecta hymnica graeca* 3, ed. A. Kominis (Roma, 1972), 220ff., e E. Follieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitilineo* (Bruxelas, 1980), 2:71.

55. Kötting (1950), 166ff.

56. Michael Psellos, *Opera minora*, ed. E. Kurtz e F. Drexl (Milão, 1936), 1:120ff.

57. 61 x 42 cm.; cf. Weitzmann (1965), fig. na p. 30; Weitzmann, "Eine spätkomnenische Verkundigungsikone des Sinai...," in *Festschrift fur H. von Einern* (Berlim, 1965), 299ff., com ilustração colorida; Weitzmann (1978), nº 27; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), figura na p. 62. Ver também n. 62 abaixo.

58. Beck (1959), 427-28 (Romano, o Melodioso, com nova introdução do início do séc. VII); E. Wellesz, "The Akathistos: A Study in Byzantine Hymnography", *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1956): 141ff.

59. Opera Minora (ver n. 56 acima), 1:82ff.

60. C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* (Roma, 1910), figs. 48-57. Os dois manuscritos com imagens são Códice Gr. 1208 em Paris e Códice Gr. 1162 (neste, fols. 111-33v), dos quais foram retiradas as ilustrações de Stornajolo.

61. Weitzmann (1965) (ver n. 57 acima), 302.

62. Maguire (1981), 42ff. e 50.

63. Galavaris (ver n. 24 acima), 101ff. e 149ff., com figs. 102-8 e 140-42.

64. Introdução ao hino do *Akathistos* (ver n. 58 acima).

65. João de Euchaita, epigrama em um ícone natalino (*PG* 120, 1123). Cf. João Damasceno, homilia sobre o nascimento da Virgem, ed. Voulet (ver n. 22 acima), 61, sobre o esplendor do Espírito Santo, e 71, sobre a luz inacessível.

66. João Damasceno (ver n. 65 acima), 61.

67. Romano, o Melodioso, ed. J. Grosdidier de Matons, Sources chrétiennes 110 (Paris, 1965), 2:90 nº 3 ; hino nº 11 (segundo hino natalino), de 88ff.

68. João Damasceno (ver n. 65 acima), 71.

69. Stylianou (1985).

70. 36,3 x 21,2 cm.; cf. Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), 22-23 com fig.; Maguire (1981), 31.

71. Em Veneza, S. Marco, Cappella Zen, há um relevo da Natividade e da Fuga para o Egito, e uma peça relacionada em S. Giovanni Elemo.

72. Ver n. 58 acima.

73. Ed. Grosdidier de Matons (ver n. 67 acima), 2:50ff: *Hē Parthenos sēmeron.*

74. Ver n. 65 acima.

75. Cf. esp. Rothemund (1966) e Skrobucha (1975), que estão certos sobre o material mais recente. Sobre a história dos tipos de imagens na era Bizantina, cf. esp. H. Hallensleben, em *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3 (1971): 161ff.; K. Kalokyris, *Hē zōgraphikē tēs orthodoxias* (Tessalônica, 1972), 35ff. e passim; Hamann e MacLean (1976), 88ff.; Freytag (1985), passim.

76. Cf. o estudo importante de Tatić-Djurić (1976), 259ff.; também Kolb (1968), 94ff.

77. Sobre os tipos correspondentes, cf. Kalokyris (ver n. 75 acima), 67ff.; Hamann-MacLean (1976), 89ff.; A. Grabar, "Les Images de la Vierge de tendresse", *Zograph* (Belgrado) 6 (1975): 25ff,; N. Thierry, "La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne", ibid. 10 (1979): 59ff.; Freytag (1985), 332ff.

78. Moscou, Tetyakov Gallery, 78 x 54,6 cm (aumentado para 103,6 x 68,5 cm); cf. A. J. Anisimov, *Our Lady of Vladimir* (Praga, 1928), um estudo essencial; V. I. Antonova, em *Vizantikskij Vremenik* 18 (1961): 198ff.; K. Berckenhagen, "Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir und ihre byzantinischen Parellelen", *Kyros* 3 (1963): 146ff.; Pallas (1965), 167ff.; Weitzmann (1978), nº 21; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 55 com fig.; Belting (1981a), 174-75; Maguire (1981), 102-3; cf. M. Alpatoff e V. Lazareff, "Ein byzantinisches Tafelwerk...", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 67 (1925): 140ff.

79. *Perigraphē tēs hieras...monēs tēs hyperagias Theotokou tou kykkou* (Veneza, 1851); G. Soteriou, "Hē kykkiotissa", em *Nea Kestia*, (1939), 36 fig. 3; A. Papageorghiou, em Atenas (1976), 16. A imagem com uma pesada sobreposição de pintura (*overpainting*) está quase completamente escondida debaixo do invólucro de metal. As réplicas mais importantes que nos dão uma ideia do original neste catálogo são nº 27 (ícone em Asinou, 88 x 56 cm) e nº 30. Cf. Papageorgiu (1969), fig. 48. Sobre o mosteiro e o ícone, cf. R. Gunnis, *Historic Cyprus* (Londres, 1936), 320ff.

80. Ver capítulo 12 n. 74. Um importante painel antigo de Tessalônica, do séc. XII, se encontra no Byzantine Museum em Atenas; cf. Athens (1985), nº 4 (114 x 70 cm), Chatzidakis (1976), fig. 22.

81. Ver capítulo 12 n. 68.

82. M. Chatzidakis, "Anciennes icones de Lavra d'après un texte géorgien", em *Mélanges P. Delvoye* (Bruxelas, 1986), 425ff.

83. Ohrid, museu da igreja de S. Clemente, cada metade mede 111 x 68 cm; cf. Djurić (1961). nos 20-21; Hamann-MacLean (1976), 90; Babić (1980). ilus. 2-3; K. Balabanov, *Icone della Macedonea* (Roma - Museu do Vaticano, 1986), 12-13 e páginas-título coloridas. O suporte de prata tem a seguinte inscrição: "Ta da prosagō soi, Korē Panhagia. Leon sos oiktros oiketēs Theou thytēs (Eu lhe ofereço o que é seu, Virgem sagradíssima. Seu fiel servo Leão, sacerdote de Deus.) Este Leão talvez seja o arcebispo Leon Mung (1108-20), o que faria o ícone ser mais antigo.

84. Janin (1953), nº 96, das igrejas da Theotokos (Mãe de Deus).

85. Cf. texto 23.

86. Cf. texto 25A (4).

87. Ver capítulo 4 n. 12. Sobre ícones toponímicos, cf. Hamann-MacLean (1976), 93ff.

88. Janin (1953), 156ff.

89. J. Mateos, *Le typicon de la Grande Église* (Roma, 1962), 1:18-19 (Nascimento da Virgem, celebrado no dia 8 de setembro), 110-11 (Visita ao Templo, 21 de novembro), 126-27 (Concepção de Ana, 9 de dezembro), 220-21 (Apresentação no Templo, 2 de fevereiro), 254-55 (Anunciação, 15 de março), e 368-69 (Dormição, 15 de agosto).

90. Janin (1953), nos 31, 32, 40, 54, 61, 86, 87, 89 e 96 das igrejas da Theotokos. Os de maior interesse são os mosteiros de Euergetis, Kecharitomene, Kyros, Pammakaristos, Panachrantos, Pantanassa e Peribleptos (i.e., a Virgem).

91. Ver . 76 acima.

92. Janin (1953), nos 31 e 32 sob "Monasteries". Cf. texto 13 para igreja da Eleousa do mosteiro do Pantocrator.

93. Cf. texto 25C (5).

94. Kolb (1968), fig. 25 ("Original Eleousa"). Este é um relevo em marfim na Walters Art Gallery, em Baltimore.

95. Stylianou (1985), 367 e Mango e Hawkins (1966) (ver capítulo 12 n. 72), 156 e fig. 41. A inscrição diz: "Ei tis ou proskyni ton k[yrio]n...k[ai] tēn achranton autou M[ēte]ra en ikoni perigraptō e[st]o anathema". (Amaldiçoado é aquele que não adore o Senhor... e sua Mãe imaculada [como estão] encerrados em um ícone).

96. Ver capítulos 3 e 4.

97. Maguire (1981), 53ff. (antítese do Criador e do Menino) e 96ff. (lamentação da Virgem). Cf. os textos sobre a festa do nascimento da Virgem (Mercenier 1953, 78ff.) e um hino natalino de Romano (Grosdidier [ver n. 67 acima], 2:128, no. 13) que honra a Virgem, que carrega em seu braço Aquele que é entronizado com seu Pai acima.

98. Pallas (1965), 167ff.

99. Maguire (1981), 14-15 e 96.

100. Pseudo-Symeon Metaphrastes (*PG* 114, 126). Cf. Maguire (1977) (ver n. 18 acima), 162-62.

101. Maguire (1981), 98.

102. Gregório de Nicomédia, sermão da Virgem ao pé da cruz (*PG* 100, 1457 e esp. 1488). Para referências sobre o autor, que escreveu no séc. IX, ver n. 22 acima.

103. Grosdidier (ver n. 67 acima; 1967), 4:160ff. nº 35.

104. *PG* 100, (1488).

105. Thierry (ver n.77 acima), 65ff. e figs. 1-2, 13 (datadas 950-64); C. Jolivet-Levy, "Le riche décor peint de Tokali Kilise à Göreme", *Histoire et archéologie* 63 (maio 1982) : 61ff; A. W. Epstein, *Monks and Caves in Byzantine Capadocia* (catálogo; Dumbarton Oaks, 1984), fig. 5.

106. Maguire (1981), 60-61.

107. Em Tiflis, ícones de metal foram doações da família Lakladidze desde o início do séc. XI; cf. Thierry (ver n. 77 acima), 69-70, e G. Alibegašvili, em Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 103 fig.

108. Ver n. 78 acima, com referências.

109. Cf. texto 28 (1520).

110. Cf. texto 25C (5).

111. No Byzantine Museum em Atenas; cf. M. Chatzidakis, em Weitzmann (1978), fig. na p. 51.

112. Por exemplo, os afrescos sobre a Descida da Cruz e a Lamentação em Nerezi (1164); cf. Belting (1981a), 173 fig. 64.

113. Chatzidakis (1976), ilus. 37; Belting (1981a), 143ff. e figs. 49-50.

114. Hamann-MacLean (1976), 60; Belting (1981a), 176ff. e fig. 66; Stylianou (1985), 158-59 e fig. 85.

115. Ver n. 79 acima com referências; Babić (1988), 61ff.

116. No mosteiro do Sinai, 50 x 40 cm; Soteriou e Soteriou (1956-58), vol. 1, figs. 54-56; 2:73ff.; Hamann-MacLean (1976), 90; H. Maguire, em *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1981): 267 e fig. 12; Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1982), 48 com ilus. colorida; Babić (1988), 63ff.

117. Maguire (1981) (ver n. 116 acima), 264-65 e 267ff., com exemplos esp. do sermão de Gregório de Nicomédia (*PG* 28, 985-88).

118. Belting (1981a), fig. 67, e Stylianou (1985), com boas ilustrações.

119. Interpolado no hino *Akathistos*; cf. K. Kirchhoff e C. Schollmeyer, *Hymnen der Ostkirche*, 2ª ed. (Münster, 1960), 197, como cânone do compositor de hinos José.

120. *PG* 100, (1425) (Gregório de Nicomédia sobre a visita de Maria ao templo).

121. Atenas, no Byzantine Museum, 117,5 x 75 cm; Atenas (1985), 16 nº 5, com datação do séc. XIII.

122. Ver n. 80 acima.

123. João Damasceno, homilia sobre o nascimento da Virgem, ed. Voult (ver n. 22 acima), 60. "Lá [no Sinai] a palavra de Deus foi escrita em tábuas de pedra...; nela [Maria] a Palavra [*logos*] encarnou a partir do Espírito Santo e de seu sangue".

124. Ver n. 116 acima. Na fig. 178 as pessoas na moldura são, a partir da esquerda: fileira superior, Paulo e João o Evangelista, João Batista e Pedro; segunda fileira, Aarão e Moisés com Jacó; terceira fileira, Hannah e Simeão, Zacarias e Isabel; quarta fileira, Ezequiel e Davi, Isaías e Daniel; fileira inferior, ?, Daniel, Ana e Joaquim, José, Adão e Eva, Salomão e Gideão.

125. 48,5 x 37 cm; Moscou (1977), vol. 3, nº 883.

126. Maguire (1981), passim; ver nn. 20 e 21 acima.

127. Por exemplo Gregório de Nicomédia, sermão sobre visita de Maria ao templo (*PG* 100, 1419-40, esp. 1425). Sobre o autor, ver n. 22 acima.

128. Cf. hino natalino de Romano *Katenplage Joseph* (ed. Grosdidier [ver n. 67 acima], 2:28 nº 13). No séc. XI, este hino era cantado no mosteiro de Euergetis na festa do Nascimento da Virgem (Dmitrievskii 1895, 1:264). Sobre outros textos, cf. Mercenier (1953), 78ff.

129. *PG* 100, 1424 (ver n. 127 acima). Maria é o portão espiritual (*noetē pylē*), a cortina viva (*empsychon katapetasma*), atrás da qual o Logos esconde sua divindade.

130. Ver n. 124 acima.

131. Ver n. 128 acima. Também cf. um sermão sobre a concepção de Maria composto por João de Euchaita (*PG* 96, 1477 e 1489; Maria como *Hagia tōn Hagiōn*). É também importante no segundo hino natalino de Romano (ed. Grosdidier [ver n. 67 acima] 2:88ff. no. XI), com diálogos entre a Virgem e Adão e Eva. Neste, o refrão é dirigido, também, para o *Kecharitomene*.

132. As festas marianas são o Nascimento da Virgem (8 de setembro), a Visita ao Templo (21 de novembro), a concepção [de Maria] por Ana (9 de dezembro), a Apresentação no Templo (2 de fevereiro), a Anunciação [a concepção de Jesus por Maria] (15 de março) e a Dormição (15 de agosto).

133. Dmitrievskii (1895), 1:263ff., 320ff., 330 ff., 406ff., 429ff. e 487ff., sobre o mosteiro de Euergetes.

134. Cf. homilias sobre o monge Jacó do mosteiro de Kokkinobaphos, ed. Stornajolo (ver n. 60 acima), figs. 9-21 e 23-32, esp. fig. 20 (fol. 50v), com nosso exemplo.

135. Ver n. 83 acima.

136. Cf. texto 23B, nºs 2 e 18.

14. ESTÁTUAS, VASOS E SIGNOS: IMAGENS E RELÍQUIAS MEDIEVAIS NO OCIDENTE

a. As Diferentes Premissas do Culto de Imagens no Ocidente

Quando, no séc. X, o ourives Gauzbert fez um *icona* dourado de S. Marçal que foi "colocado no altar", em Limoges, ele não estava produzindo um ícone no sentido usual, mas sim uma estátua com a pele folheada a ouro.[1] Relicários com forma humana muitas vezes eram usados para restaurar a aparência de um corpo para as relíquias que haviam perdido sua forma devido à decomposição. No Oriente, a prática permaneceu tão desconhecida quanto o costume de instalar a imagem diretamente no altar (cap. 12d). Nesse ponto, as duas tradições divergiram. E não voltaram a convergir até cerca de 1200, quando a escultura ocidental na Itália foi remodelada de acordo com o ícone oriental, numa grande síntese final (cap. 17a).

A escultura monumental parece ter sido considerada um tabu após o fim da Antiguidade e, por muito tempo, os escultores medievais se restrigiram a esculpir relevos em construções. A reintrodução da escultura propriamente dita tem sido uma fonte constante de discussão entre os estudiosos que tentam explicá-la.[2] A tese do ressurgimento tardio da escultura tridimensional no período otoniano é refutada por fontes escritas que citam as esculturas carolíngias, embora existam ainda poucos desses trabalhos que possam ser datados com segurança. Algumas coisas, no entanto, podem ser afirmadas. As esculturas eram sempre imagens de culto singulares ou relicários em forma de santuários em miniatura com figuras, em geral feitas de um núcleo de madeira coberto com folhas de ouro, e não de mármore ou bronze. As exceções se limitam a casos isolados. As poucas estátuas de governantes do período carolíngio seguiam uma tradição diferente e as peças fundidas em bronze foram usadas para dar à residência de Carlos Magno um esplendor recendendo a antiguidade.[3]

As primeiras esculturas não foram produzidas em solo do antigo Império Romano, mas em regiões onde os antigos bárbaros não haviam esquecido suas próprias tradições, com culto aos ídolos que os missionários cristãos destruíram já no séc. VII. Na verdade, essas esculturas eram árvores ou pedras, não as figuras humanas que depois as substituiriam sob o patrocínio cristão. A impressão de que, ao representar figuras humanas, as esculturas medievais assumiram um legado da Antiguidade é enganosa. A cultura do Oriente, que foi cristianizada muito antes e continuou sendo uma cultura antiga por muito mais tempo, prova o contrário ao se decidir contra a estátua, que recendia a idolatria, em favor do ícone, a imagem de culto pintada da Antiguidade. No Ocidente, foram justamente os antigos ídolos das culturas bárbaras que encontraram uma contrapartida nas esculturas cristãs.

Mas existe outra razão que ilustra a força inevitável dos fatores históricos para os caminhos divergentes seguidos pelo Oriente e o Ocidente. Bizâncio foi forçada, principalmente pela proximidade com o Oriente, a um conflito sobre imagens no qual finalmente teve que tomar uma posição diplomática, fosse ela contra ou a favor (cap. 8). A decisão a favor da imagem, devido à oposição que suscitou, foi submetida a uma pressão que permitia somente a imagem padronizada com uma função precisa, uma aparência familiar e uma definição teológica firme. O Ocidente teve poucas preocupações com esses problemas, e a corte de Carlos Magno ficou ofendida com a convocação de um concílio geral sobre imagens, em Nicéia, sem a participação dos francos.

Carlos Magno encomendou um relatório teológico contestando as decisões dos gregos com relação às imagens, o qual ficou conhecido como *Libri Carolini*.[4] Ele teve pouco impacto, já que se verificou que o papa não queria participar de uma ofensiva geral contra a teologia grega. No Sínodo de Frankfurt, em 794, também, a questão das imagens ocupou uma posição secundária, mas foi avivada quando a segunda onda de iconoclastia em Bizâncio forçou o Sínodo de Paris, em 824, a formular algumas resoluções que foram definidas nos chamados *Libellus* (textos 33A e 33B). Estes condenavam tanto a remoção como a adoração de imagens.

Apesar da sua influência limitada, os livros dos *Libri Carolini* são reveladores porque seguem a linha didática dos primeiros papas e oferecem carta branca aos francos quanto ao assunto das imagens. Sua produção continuou a ser permitida, mas sua veneração era totalmente proibida. Demonstram enorme sutileza tanto para impressionar os teólogos gregos quanto para defender a tolerância com relação às imagens, também necessária para abrandar a desunião das classes. A visão liberal, às vezes nada mais do que uma incerteza mal-disfarçada, constitui, acima de tudo, uma resistência a qualquer pressão dogmática exercida pelos gregos. A cruz anicônica e o Cristo icônico, embora fossem mutuamente exclusivos no Oriente (cap. 8d), eram ambos tolerados, mas a cruz gozava de maior aprovação, uma vez que era autorizada pela Bíblia. Ao final do séc. IX, o momento das deliberações já tinha passado e não havia mais uma autoridade central que pudesse formular diretivas uniformes para o Ocidente.

Teodolfo, que teve um papel importante no debate, caracteriza bem o clima intelectual que originou as definições teológicas.[5] Ele amava a arte pelo seu apelo estético intrínseco, mas relutava em aceitar a idéia de adoração das imagens de culto. Nas ocasiões em que ele próprio atuava como patrono, como quando patrocinou os mosaicos na capela de Germigny-des-Prés, rejeitou os temas icônicos que poderiam ter favorecido o culto das imagens e, em vez disso, fez representar a Arca da Aliança na abside.[6] Provavelmente ele era tolerante em relação às narrativas bíblicas e preferia artefatos santos com um alto nível de perfeição técnica, como cruzes lavradas e belos relicários, os quais, como fruto de uma cultura material com origens anicônicas, iriam moldar a futura estética do Ocidente.[7]

As restrições em relação à veneração de imagens foram lançadas assim que a relíquia começou a aparecer e dominar as dicussões no Ocidente. Embora na iconoclastia o debate fosse centrado no ícone, a controvérsia no Ocidente foi levantada pela relíquia e pelo perigo de materialismo religioso associado a ela.[8] A relíquia compensava a falta de santuários bíblicos no Ocidente e criou uma espécie de geografia de culto, cujos centros atraíam peregrinos e sobrepujavam uns aos outros com sua arquitetura grandiosa e a profusão de seus tesouros. Na cultura ocidental, as artes aplicadas eram mais importantes do que a imagem no sentido antigo, que fora suplantada nesse meio tempo pela relíquia, o poderoso agente do movimento maciço de peregrinos na França a caminho do túmulo do apóstolo S. Tiago, em Santiago de Compostela.

b. O Crucificado e a Estátua da Entronizada como Exemplos de Imagens Corporais

As novas esculturas surgidas no séc. IX têm a mesma a aparência tangível e corpórea dos relicários, parecendo-se com eles também no revestimento folheado a ouro e cravejado com pedras preciosas. Somente a forma icônica as distingue dos bustos anicônicos dos relicários. A prática de exibi-las em altares também direcionava a atenção para o relicário, principalmente se o altar, como no caso das Madonas de Chartres ou Vézelay, estivesse situado na cripta, que sempre fora o local de culto aos santos.[9] A assimilação da estátua e do relicário foi levada adiante quando as estátuas passaram a ser usadas para guardar relíquias, tornando-se, portanto, relicários figurais. Mas o depósito de relíquias certamente não era o único motivo para o surgimento do novo gênero.[10] Mais importante era a analogia entre o relicário e a estátua, ambos provas da presença física do santo e semelhantes entre si na aparência.

A relíquia como *pars pro toto* era o corpo de um santo, que permanecia presente mesmo na morte e comprovava sua vida por meio de milagres. A estátua representava esse corpo do santo, constituindo, portanto, seu novo corpo, o qual, como um corpo vivo, também podia ser colocado em movimento na procissão. A escultura com forma humana tornava o santo fisicamente presente, embora a superfície dourada o fizesse parecer um ser sobrenatural com uma aura celeste.

A analogia entre relíquia e imagem, contudo, não se aplicava a Cristo e à Virgem, que não deixaram relíquias corporais e cujas esculturas preencheram uma lacuna, compensando, assim, a deficiência em relação ao culto aos santos. No início havia duas formas esculturais definitivas: o crucifixo e a estátua entronizada. Nelas, tanto o Cristo como a Madona ficavam restritos a tipos de imagens invariáveis. Não há nenhuma estátua de Cristo sozinho 180, 181

no trono: ou ele está sentado como o Menino no colo da Mãe ou pendurado na cruz. O crucifixo era de certa forma uma elaboração da cruz preexistente e o tema do Cristo crucificado já existia nas pinturas de ícones (cap. 7) muito antes de ser transformado em
70, 71 figura de tamanho natural "de acordo com o modelo [*ad instar*] de estatura humana".[11] Essas palavras foram escritas no séc. IX sobre um crucifixo esculpido em Narbonne, e certamente não é coincidência que, antes, no séc. VI, um outro, pintado, fosse venerado no mesmo lugar; este teria sido alvo de reclamações devido à cobertura escassa de sua tanga, a qual, por isso, era periodicamente coberta por uma cortina.[12] Nos tempos dos carolíngios, Jonas de Orléans refere-se quase incidentalmente em seu tratado *Sobre o Culto de Imagens* a crucifixos de ouro e prata feitos "para celebrar a Paixão do Senhor".[13] Muitas vezes há uma tendência a esquecer o antigo uso das estátuas representando o Cristo crucificado ou a Virgem e os santos. Ainda existem vários crucifixos em tamanho real folheados de prata sobre um centro de madeira que foram produzidos no norte da Itália, aproximadamente no ano 1000, principalmente em Pavia e Vercelli.[14] Eles já emolduram a figura real na cruz com as figuras da Virgem e de S. João e fornecem cenas adicionais, como se tornaria comum muito depois nos painéis pintados da Crucificação.[15] No tratado já mencionado, Jonas de Orléans também fala de "painéis em cores brilhantes" do Cristo crucificado, que podem significar ícones orientais ou de um gênero que não deixou nenhum vestígio.

181 Assim como o crucifixo, a estátua da Virgem entronizada lembra uma situação biográfica, a infância de Jesus, mas lhe atribui a dignidade eterna da imagem coroada, sendo chamada muito apropriadamente de *Maiestas* ou *Majesté*.[16] Ela sugere a homenagem prestada pelos Reis Magos na Bíblia e, portanto, exige uma veneração correspondente por parte dos fiéis. Qualquer figura entronizada carrega a idéia de um soberano, o qual, nesse caso, sugeria a posição real da Mãe de Deus[17], como que contra os movimentos hereges e sua negação do papel de Virgem-Mãe. A ligação com o trono de Salomão fornecia outra metáfora útil, e a
233 inscrição de uma Madona italiana de 1199 expressa sucintamente o conceito teológico de que o Deus invisível se tornou visível como Filho de uma Mãe humana: "A sabedoria do Pai resplandece no colo da *mater*".[18]

Como a imagem do Cristo crucificado, a da Virgem entronizada existiu desde o princípio
II nas pinturas de ícones e, em Roma, um painel em tamanho natural do séc. VIII, como as famosas Madonas de Le Puy e Chartres mais tarde,[19] completa a realeza da Virgem por meio de uma coroa e de outros ornamentos típicos dos soberanos (cap. 7c). A estátua mais antiga da Virgem no trono conhecida por nós foi feita aproximadamente em 946, na catedral de Clermont-Ferrand, como um relicário para relíquias secundárias. Um texto contemporâneo descreve sua forma como se distinguindo dos relicários comuns, ou *châsses*.[20] Essa primeira estátua era, como a Madona de Essen, folheada a ouro e, como os santuários de relíquias, ficava colocada atrás do altar em uma coluna de mármore com um soclo figurativo em jaspe. Mais tarde, esses protótipos foram substituídos por figuras de madeira pintadas a
181 ouro, tais como a Madona de Tournus, chamada de *Notre Dame la Brune*,[21] cujo filho dirige

ao contemplador um gesto professoral, como se poderia esperar da "Sabedoria do Pai". Essas esculturas tridimensionais podiam ser incorporadas em representações da história dos Reis Magos. Os atores que representavam os Três Reis entravam na capela-mor, onde fora descerrada a cortina na frente da Madona e "as parteiras apontam uma imagem para eles e dizem: "Vejam, este é o Menino que vocês estão procurando".[22] A presença física convidava a dar à estátua um papel nas peças litúrgicas.

As *Vierges reliquaires* ainda não eram uma visão conhecida quando um teólogo de Chartres, ao se deparar com estátuas em Auvergne, do período por volta do ano 1000, ficou surpreso por elas não representarem o "crucifixo divino", que "é costume venerar em toda a cristandade... em escultura e bronze" (texto 34, I). Com certeza ele se referia às estátuas de santos e não às Madonas, mas elas tinham adotado o mesmo estilo entronizado da Virgem e também eram chamadas de *Maiestates*. Esses relicários com figuras existiam desde o início como estátuas do santo no trono ou como "relicários eloquentes", ou seja, escolhiam uma parte do corpo, como a cabeça ou o braço, para tornar visível a relíquia que continham.

No caso de S. Maurício, o rei Boso doou um relicário em forma de cabeça, revestido de ouro e adornado com uma coroa, à igreja de Vienne.[23] E no de St. Foy (Fides), a abadia encomendou uma estátua entronizada; contudo, mais uma vez, a relíquia era a cabeça da santa. Dois monges tinham roubado a relíquia do túmulo dela, uma mártir dos primitivos tempos cristãos, em Agen. A imagem inteira aumentava a presença icônica e sugeria a idéia de uma pessoa real, o que culminou em procissões rituais nas quais a santa, como uma soberana, era carregada pelos seus domínios em majestade. Quando, em 985, um peregrino cego foi curado, o milagre tornou a estátua famosa em todo o mundo e o revestimento de metal sobre o núcleo de madeira foi "inteiramente renovado", embora a figura do séc. IX continuasse mantida no seu interior.[24] Mais tarde, o trono da estátua serviria como cofre para as relíquias, enquanto ela mesma era decorada com pedras preciosas e trabalhos em metal que as pessoas dedicavam à santa. IV

A cabeça, que guardava a verdadeira relíquia, causava o maior impacto, porque ela também, e não apenas a relíquia, fora saqueada nos primeiros tempos da Igreja, aumentando a autenticidade desejada. Talvez fosse uma antiguidade mais recente ou uma cabeça de um rei celta (folha de ouro sobre um núcleo de madeira) do tipo feito para ter uma influência duradoura tanto técnica quanto esteticamente, nas esculturas medievais. O poder mágico que se sentia, na época, emanar dos olhos incrustados pode ser visto em uma descrição da estátua de S. Geraldo, em Aurillac, cuja "face era animada por tal expressão de vida que seus olhos pareciam fixados em nós e as pessoas podiam ler pelo brilho desses olhos se suas preces tinham sido ouvidas" (texto 34, I).

Esse texto foi escrito por um clérigo de Chartres, Bernard d'Angers, que, em 1013, começou a descobrir as primeiras provas dos milagres de Sta. Fides. Ele era um cético que se convertera, não sem antes ganhar fama com um longo livro sobre os milagres de Sta. Fé, considerado uma das fontes narrativas mais importantes sobre as esculturas medievais. Ele tinha curiosidade sobre a "antiga tradição [*vetus mos*]" da região de fazer para cada santo uma estátua "de ouro, prata ou outro metal" e colocar a cabeça ou outra relíquia dentro dela. Inicialmente, isso foi rejeitado pelas "pessoas esclarecidas" como ele como uma "uma superstição", embora "não pudesse ser erradicada das pessoas simples". Era suficiente, ele pensou a princípio, contar as histórias dos santos em livros e pintá-los nas paredes, ainda que fosse um absurdo atribuir suas esperanças a "um objeto sem fala nem alma", como se fosse "um oráculo a ser consultado ou um ídolo a receber sacrifícios".

Ele se arrependeu de seu erro assim que percebeu que a estátua servia apenas como uma ajuda para a lembrança piedosa, nada mais sendo senão um relicário ao qual "o ourives deu forma humana a seu próprio modo". Acima de tudo, ficou convencido dos milagres, que dependiam do poder da relíquia e não da estátua. O poder da relíquia enriqueceu a abadia de Conques, como ele prontamente admitiu, com Sta. Fides trazendo cada vez mais riquezas até que os tesouros da igreja, seus altares valiosos e esplendores deslumbrantes dificilmente pudessem ser suplantados (texto 34, III). Todas as transações financeiras e questões legais da abadia eram decididas perante a estátua, que parecia tanto ser dotada de uma alma, quanto proteger a propriedade. Ela também representou a abadia no Sínodo de Rodez, ficando em destaque numa tenda entre outras estátuas com relíquias e esquifes sem imagens da mesma classe (texto 34, IV). O que Fides era em Conques, a estátua de prata de São Pedro era em Cluny, sendo até carregada na procissão do Domingo de Ramos.[25]

c. A Relação entre Relíquia e Imagem

As relíquias e as imagens tinham uma relação estreita, sendo às vezes até dependentes umas das outras em sua função ritual e veneração. As imagens assumiam a aparência das relíquias e, por sua vez, ganhavam poder devido à coexistência com elas. Na imaginação medieval, imagens e relíquias nunca eram realidades distintas. O Ocidente nunca desenvolveu uma teoria de imagens como o Oriente o fez e raras vezes valorizou as imagens por si mesmas ou por razões de natureza puramente estética. A imagem, com a aparência corporal de uma escultura, era um agente da experiência religiosa, uma vez que representava a realidade da presença do divino no mundo em condições similares às da relíquia. A imagem e a relíquia explicavam uma a outra. Além disso, a imagem com sua cobertura de ouro e jóias expressava a mentalidade de uma sociedade agrária com regras feudais, na qual o ouro era valorizado não somente como um bem de troca, mas como uma expressão de poder e prestígio.

Vistas sob a luz da história religiosa, tanto as imagens como as relíquias confirmavam a experiência do santo vivo, cujo túmulo tornou-se foco de atenção. O santo recebia as dádivas dos fiéis que, em troca, exigiam seus serviços. O acordo com o santo poderia chegar até a um tipo de contrato legal. O santo poderia decepcionar o fiel se não cumprisse seus pedidos, assim como poderia ficar decepcionado caso o fiel não respeitasse a sua propriedade. Sempre que o santo tinha razão em se sentir ofendido, sua relíquia era retirada da sua posição de exaltação e colocada no chão, como que para demonstrar tristeza e reclamação.[26]

Esse fenômeno é tão comum na história religiosa que também ocorre em outras religiões. Por exemplo, a "alma" de uma estátua budista de Jizo, em um museu de Colônia, veio à tona recentemente após ficar escondida no interior da figura esculpida desde a sua consagração, em 1249.[27] Ela consiste de relíquias, relicários e inúmeros ex-votos 184 (por exemplo, rolos de preces) depositados no interior da estátua. A identidade conferida por essa "alma", que distinguia a estátua das outras, era intensificada por outra identidade que ela adquiria como uma cópia de um original realizador de milagres. O documento de doação declara que ela foi copiada de um antigo original que sobrevivera milagrosamente a um incêndio. O texto termina com um apelo por proteção e salvação. Isso tudo pode ser aplicado diretamente ao nosso contexto, uma vez que confirma a existência de um fenômeno mundial.

A aliança entre imagem e relíquia era limitada pelo fato de o culto aos santos ser secundário ao de Cristo e da Virgem, os quais, como vimos, não deixaram nenhuma relíquia de seus corpos. Como os santos podiam ter essa aparência impressionante, as duas figuras centrais da fé cristã também precisavam ter uma presença visual, que pudesse ser viabilizada por imagens do crucifixo e da Madona entronizada. Nesse caso, contudo, faltava uma realidade tangível na comparação com a imagem-relíquia dos santos. Talvez seja por isso que as relíquias fossem guardadas nos dois tipos de imagens, quer fosse no início ou mais tarde; nos dois casos vemos a tentativa óbvia de pegar emprestado o status do relicário.

Enquanto a figura esculpida do santo continha uma relíquia, de preferência uma de grande importância, diversas relíquias secundárias eram colecionadas nas figuras de Maria, complementadas pelas relíquias principais de outros santos. Em Chartres, o santuário com o manto da Virgem era claramente distinguido da estátua de *Notre Dame sous terre*.[28] Quando uma igreja tinha relíquias menos proeminentes, ainda que mais numerosas, elas eram reunidas em uma pequena concavidade na figura. Isso foi feito na abadia de St. Pierre em Ghent (Bélgica), onde, por volta de 1100, uma doação de relíquias de Constantinopla foi escondida em um compartimento à prova de roubo na "nova imagem" da Virgem.[29] Às vezes, ficava esquecido o fato de que uma figura da Madona já havia sido usada como relicário. A imagem de madeira na cripta em Vézelay só teve sua função revelada ao ser consertada depois de um incêndio no séc. XII, quando foi encontrado um espaço para relíquias até então desconhecido. Mas, nesse caso, o Menino Jesus tinha pendurada no pescoço uma bolsa de relíquia feita de seda, mostrando assim que a estátua também era usada como relicário.[30]

A visibilidade da relíquia estava sujeita a mudanças temporais. O relicário icônico, ao contrário da caixa retangular, tornava visível o santo cuja relíquia guardava. Podia até mostrar a que parte do corpo pertencia a relíquia. Porém, o desenho dos relicários gradualmente passou a assumir valor estético próprio, embora o conceito do que constituía sua visibilidade também tivesse mudado. No final das contas, beleza e autenticidade se fundiam na caracterização do relicário, uma não existindo sem a outra. O relicário agora representava apenas uma bela estrutura no centro da qual a relíquia devia ser exposta – por exemplo, por meio da "janela" de um relicário de cristal.[31]

Uma etapa intermediária é representada pelo relicário da cabeça do antigo papa Ale-
183 xandre, consagrado pelo abade Wibald em Stavelot (Bélgica), em 1145.[32] A cabeça, cuja superfície de prata é avivada por cabelos, olhos e lábios dourados, é uma espécie de ícone tridimensional que, como os painéis contemporâneos de Bizâncio (cap. 12e), oferece uma
6 imagem idealizada do prelado. Como as molduras ou os painéis laterais dos ícones pintados, o soclo, na forma de um altar portátil, contém imagens que são uma espécie de comentário teológico e ético. Na parte da frente, os esmaltes retratam Alexandre nas vestes oficiais dos papas entre seus históricos companheiros de martírio, enquanto nas laterais são mostradas as virtudes do santo glorificadas no Sermão da Montanha – sobretudo, a "perfeição". Na época da Reforma da Igreja, a cabeça desse antigo mártir cristão chamava a atenção, não somente por ser reconhecida como uma relíquia autêntica, mas também porque comunicava um ideal ético por meio de uma imagem de beleza ideal.

d. Uma Estética Teológica?

Essa observação levanta questões relativas a todo o gênero de esculturas folheadas a ouro. Estariam elas baseadas em uma estética própria que correspondia à estética dos ícones pintados? Ou se aproveitaram de um vácuo em que tudo era possível? O ato da leitura, que também tratava das pinturas narrativas e servia para decodificar imagens alegóricas, foi substituído por outra forma de experiência visual. As imagens de culto, que tinham presença corporal e vida pessoal própria, com seu ouro ofuscante, criaram o que podemos chamar muito apropriadamente de efeito mágico. Sempre que continham relíquias, dominavam os sentidos do contemplador. O que começou na Alta Idade Média, provavelmente assumiu um significado diferente no séc. XII, quando os textos se esforçaram para dissipar qualquer suspeita de materialismo bruto, elevando todas as conotações meramente mundanas a um nível mais alto por um procedimento anagógico.

O abade Suger de Saint-Denis, numa inscrição nos portais dourados da abadia, incitava os visitantes "a admirar não só o ouro e os custos, mas também o trabalho. [Embora] a obra brilhe em seu nobre esplendor [*nobile claret opus*], ela deveria ... iluminar a mente [do contemplador], guiando-o para a verdadeira luz", ou seja, para Cristo. O "brilho material" é apenas uma passagem e uma introdução a uma beleza superior.[33] Essa metáfora de luz foi aplicada indiscriminadamente à arquitetura, aos vitrais e à enorme cruz de ouro do Vale do Rio Mosa pelo loquaz construtor da nova igreja abacial no séc. XII, mas não guarda significado especial para o nosso gênero. O abade Wibald, contemporâneo de Suger, não hesitou em indicar, na inscrição sobre a cobertura do oratório de S. Remaclus, quanto tinha sido gasto.[34] Wibald também usou a caixa do santuário para relacionar as propriedades do mosteiro, confiando-as à proteção do santo padroeiro. Outros mosteiros e centros de peregrinação investiram pesadamente no esplendor do santo que garantia seu prestígio e sua propriedade. Nesses casos, a estátua entronizada recebia o mesmo tratamento material, técnico e artístico que os relicários, santuários e outros recipientes sagrados pertencentes à igreja. O contraste com a estética do ícone, que podia ser "adornado" com ouro, mas não feito de ouro (cap. 13b), é evidente.

No Ocidente, podemos perguntar se estamos lidando ou com uma estética teológica propriamente dita ou com argumentos de autodefesa para justificar os teólogos no uso dessa arte sacra. Certamente é relevante que os reformadores da Igreja da época tenham repudiado o mobiliário suntuoso e desconfiado das próprias imagens, uma vez que elas ameaçavam a espiritualidade da religião. Embora os movimentos radicais como o dos albigenses fossem totalmente intransigentes e por outro lado fortalecessem inadvertidamente o culto das imagens materiais, que poderia reivindicar a preservação da verdadeira fé, as ordens reformistas queriam fortalecer o cristianismo verdadeiro dentro da Igreja. Às vezes, como na ordem de Grandmont, o conflito entre clérigos e monges leigos deixava sua marca nos objetos de culto, como quando as imagens dos santuários do séc. XII foram substituídas por uma ornamentação simples e as inscrições vernaculares por textos em latim, com a finalidade de enfraquecer o monopólio do clero.[35]

Os cistercienses – cujo fundador, Bernardo de Claraval, repudiava repetidamente os acessórios de cultos suntuosos como aberrações, proibiram esculturas e pinturas nos estatutos da ordem.[36] Inicialmente, somente eram permitidas as "cruzes pintadas no altar", sendo que, mais tarde, as cruzes de ouro e prata em formato grande foram expressamente banidas. No séc. XIII, quando os painéis pintados se tornaram comuns em todos os outros lugares, foram também banidos pela ordem. A interpretação espiritual das imagens e dos santuários de ouro, portanto, se revela um assunto controverso, já que o gênero parecia muito firmemente ligado à preocupação das instituições com poder e propriedade. A nova iconografia na era da escolástica, que se voltava para a educação teológica, atraía o interesse das pessoas para valores mais elevados, usando a arte do ourives como um meio para outro fim. A incipiente autonomia da criação artística primeiro aumentou o prestígio do ourives; mas, a longo prazo, trouxe à tona um conceito diferente de beleza, não a beleza proveniente dos materiais caros, mas aquela da forma inventada pelos artistas.

e. Lendas sobre "Originais" e a Distinção entre Imagem e Pessoa

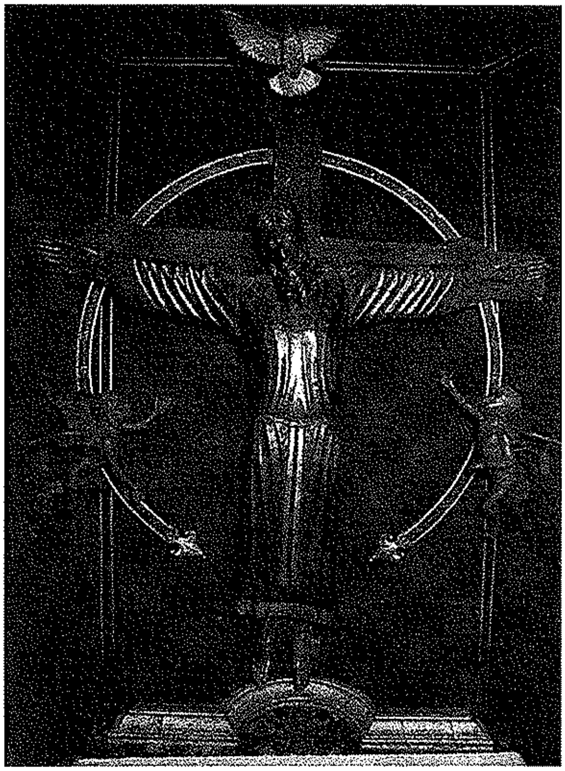
No Ocidente, o conceito de autenticidade foi inicialmente restrito às relíquias e sua origem no próprio corpo do santo. Mais tarde, ele foi transferido para as imagens, que eram tratadas como relíquias e se distinguiam de meras réplicas ou cópias sendo originais

com uma história própria. Esse é o caso do crucifixo entalhado na catedral de Lucca, mencionado
180 pela primeira vez por volta de 1100 como o *Volto Santo*, ou a Santa Face, mas que
data de um período muito anterior.[37] A escultura sobrevivente, obviamente um trabalho
catalão, substituiu uma imagem preexistente que, segundo a lenda, foi trazida de Jerusalém
no séc. VIII. Na Idade Média, a imagem sobrevivente foi coroada e até coberta com vestes e
182 sapatos de prata. Uma miniatura de um livro do séc. XII, ilustrando as lendas circundando
a imagem, narra a história de um pobre trovador que não tinha nada a oferecer à imagem,
mas que dela recebeu um sapato de prata que ela tirara e jogara-lhe como presente.[38]

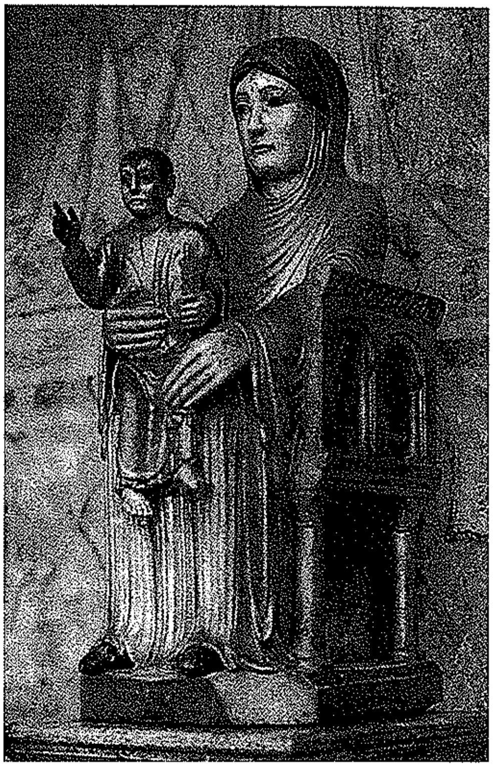
A imagem de Lucca, que circulava por toda a Europa em cópias como a do bispo Imervard em Brunswick,[39] é explicada em textos medievais de acordo com o padrão da imagem que sangra de Beirute, cuja lenda foi adaptada para um trabalho de escultura. O famoso ícone de Beirute, levado para Constantinopla, em 975, mas já mencionado no Concílio de Nicéia, em 787,[40] parece ter sido abandonado lá por um cristão quando ele partiu de Beirute. Depois, continua a lenda, passou a pertencer a um judeu que perfurou o ícone do Cristo crucificado com uma lança para evitar suspeitas de que fosse um cristão clandestino. Quando a imagem começou a sangrar pela ferida, a comunidade judaica se converteu ao cristianismo e arrependeu-se de sua hostilidade para com elas, o que Deus parecia mostrar ser um pecado por meio deste milagre celestial.

Uma versão em latim da mesma lenda, datada do séc. IX, introduz o argumento de que o ícone de Beirute teria sido pintado por Nicodemos, que estava presente na Crucificação. A lenda do *Volto Santo*, que segue esse texto em latim, transfere a história para uma escultura e adiciona o episódio da translação da imagem da Terra Santa para Lucca, na Toscana. Nicodemos garantiu que ela era original, do mesmo modo que S. Lucas garantira as imagens originais da Virgem que ele mesmo pintara. No séc. XIV, o *Volto Santo* de Lucca foi classificado como uma das imagens milagrosas mais famosas da cristandade, juntamente com as imagens da Virgem pintadas por São Lucas (cap. 4b) e a Santa Face da Basílica de São Pedro, em Roma, chamada de Verônica (cap. 11c).

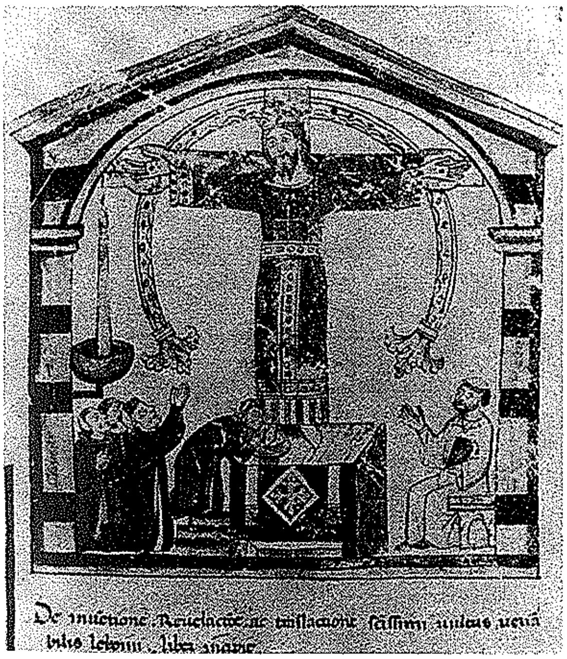
Em 1306, durante uma pregação em Florença, o frei dominicano Giordano da Rivalto
atribuiu "autoridade máxima às imagens importadas da Grécia", equiparando-as às Sagradas
Escrituras,[41] uma vez que representavam as pessoas bíblicas "exatamente como elas eram".
O crucifixo de Nicodemos, que "estivera no local", parecia um bom exemplo. Mateus de
Janov, embora escrevesse contra as imagens, admitiu no seu principal tratado de 1390 que o
Volto Santo, como a Verônica e a imagem pintada por São Lucas, baseavam-se na vontade de
17 Deus (texto 36, IV). Tanto a Verônica como o *Volto Santo* eram, em suas formas diferentes,
escreveu ele, retratos de Cristo, sendo um o retrato do benevolente Filho do Homem, e
o outro, o retrato do terrível Juiz. Embora o autor não tenha visto o original em Lucca,
ele se assustava ao pensar nas cópias que tinha visto em grandes bandeiras anunciando a
chegada do Juízo Final.



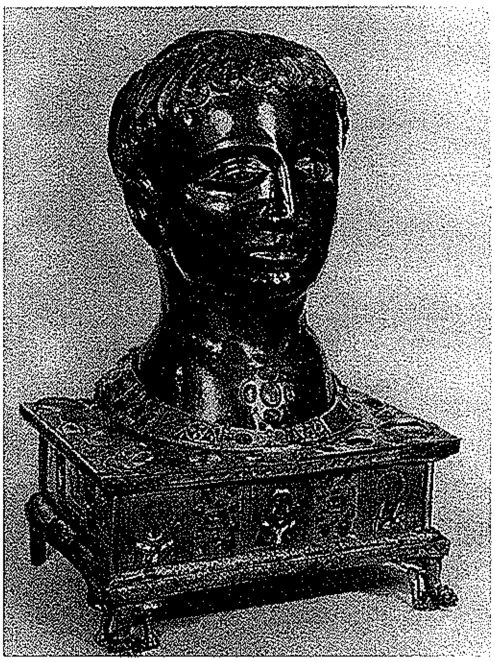
180. Crucifixo *Volto Santo*, séc. XI. Lucca, catedral



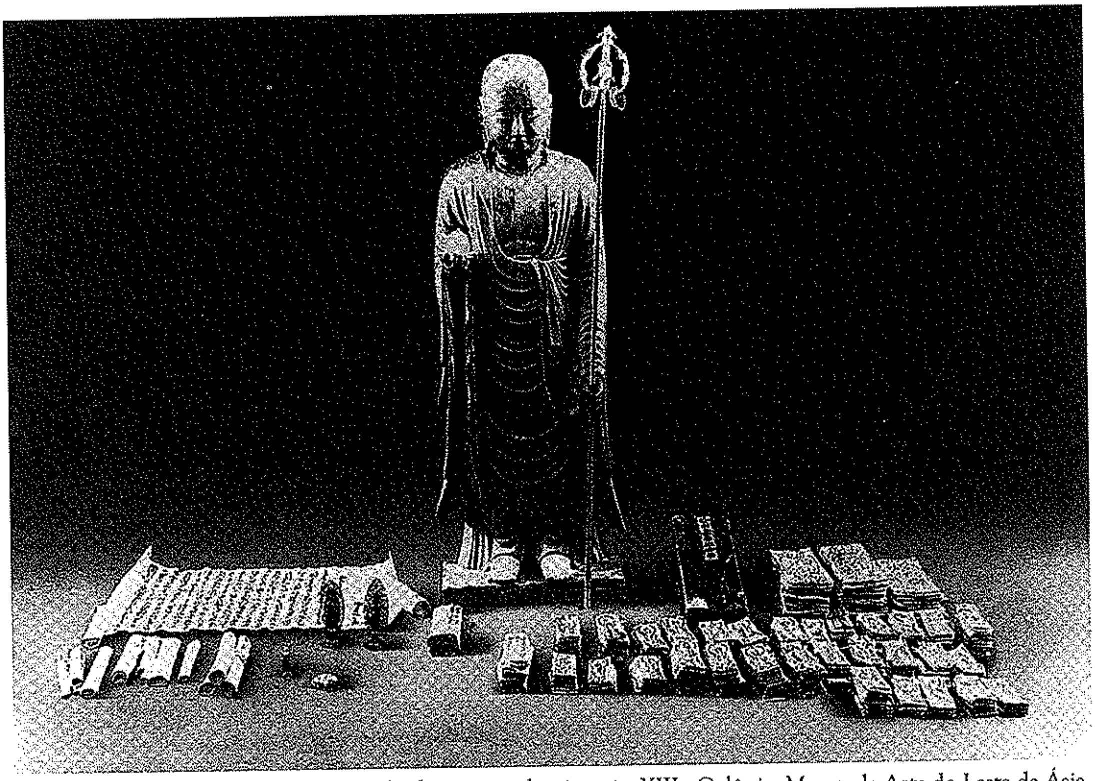
181. Estátua da Madona sentada, séc. XII. Tournus, S. Filiberto



182. Crucifixo *Volto Santo*, Lucca, Biblioteca Communale, Cod. Tucci Tognetti, fol. 2



183. Relicário da cabeça de Sto. Alexandre, 1145. Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire



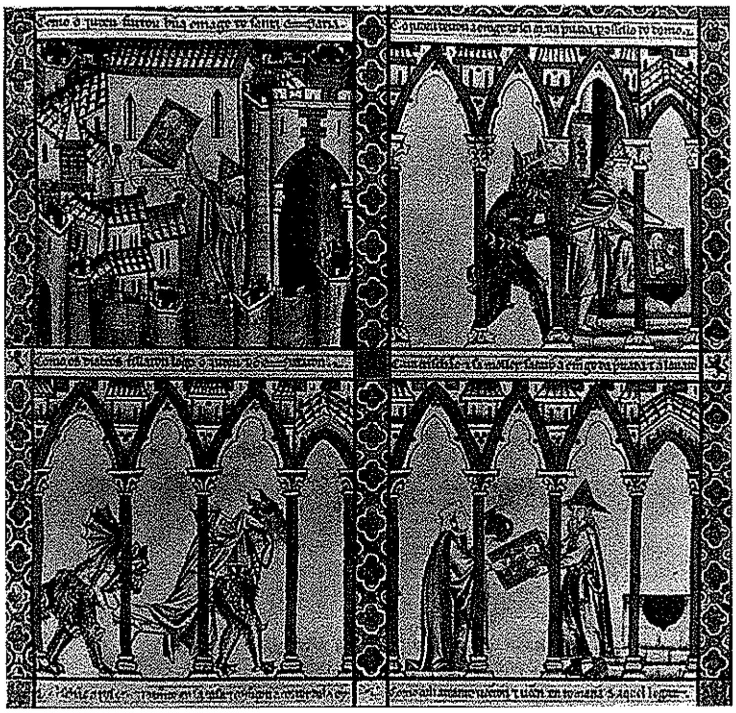
184. Figura budista com relíquias, séc. XIII. Colônia, Museu de Arte do Leste da Ásia

Essas imagens milagrosas, independentemente do poder que exerciam, não suscitam realmente a questão da relação entre imagem e pessoa, uma vez que eram apenas mementos autorizados cuja autoridade se baseava mais na sua história fora do comum do que na sua capacidade de ser uma encarnação da pessoa. Embora se quisesse venerar a pessoa por meio da imagem, a questão da diferença entre imagem e pessoa pouco preocupava os teóricos do Ocidente, já que não estavam interessados em problemas de identidade. E ainda que as imagens fossem investidas dos poderes necessários para representar pessoas legítimas, esse costume não era visto como um problema filosófico. Portanto, não havia teoria para explicar por que se acreditava que a imagem do gigante São Cristóvão tivesse o poder de livrar da morte uma pessoa que a olhasse. Talvez a razão fosse a imagem de Cristo que São Cristóvão carregava nos ombros, embora, em um desenho do nordeste da Itália do séc. XIII, o contemplador seja avisado que deve olhar para o rosto do santo.[42]

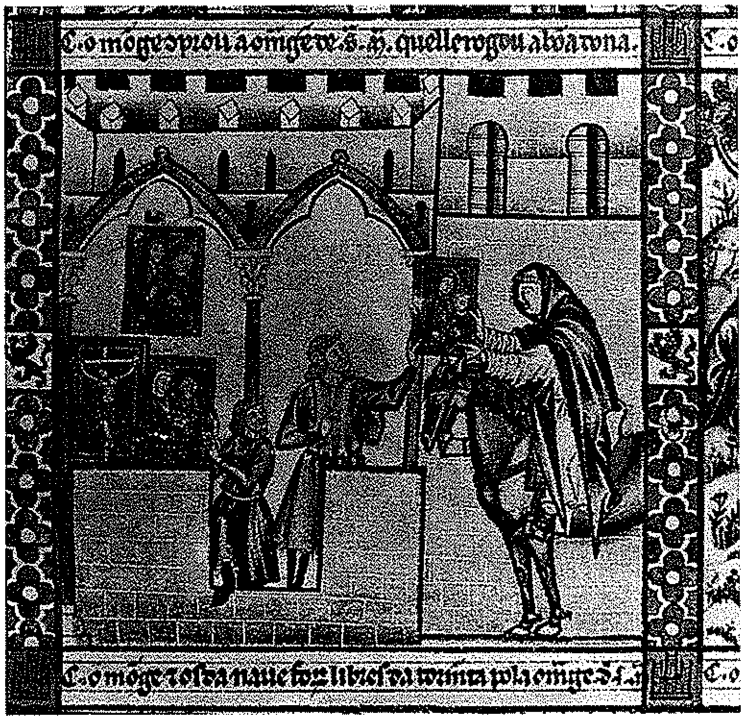
As estátuas da Madona entronizada revelam a diferença entre a imagem e a pessoa na origem de suas relíquias, as quais geralmente provinham de uma diversidade de santos. Essa associação pode até colocar a questão da ordem de importância de imagem e relíquia e certamente não justifica a inferência de que tenha sido dada ênfase especial à equivalência entre imagem e pessoa. No Oriente, a diferença entre as duas levou à necessidade de definições sobre a realidade da imagem (cap. 8c). No Ocidente, as imagens às vezes eram tratadas como se a pessoa estivesse nelas presente, operando milagres por meio delas. As implicações desse ponto de vista, no entanto, eram principalmente de natureza jurídica.

As lendas ocidentais sobre imagens milagrosas ressaltam a época e a história, mas raramente referem-se à sua origem milagrosa ou à reprodução autêntica de um modelo. Uma exceção é a antiga estátua da Madona na cripta da catedral de Chartres, onde foi mantida também a relíquia do véu.[43] Dizia-se que ela tinha sido feita mesmo antes do nascimento de Cristo e que já havia ficado junto a ídolos pagãos. Seu nome, *Virgo Paritura*, ou Virgem Grávida, provém dessa lenda.

Pode-se perguntar agora se a situação da imagem mudou com o amplo uso da pintura em painéis depois de 1200, quando ela assumiu uma nova importância e maior alcance (cap. 17). O culto de São Francisco de Assis havia se propagado, protagonizado não mais pelas relíquias, mas pelos ícones, diante dos quais os milagres ocorriam, da mesma forma 228
que antes eles ocorriam com as relíquias.[44] Quando as relíquias e as imagens foram associadas, como em uma imagem devocional de Siena, de 1347, sua hierarquia parece ter sido invertida.[45] Se inicialmente a relíquia fora o centro e a imagem a sua moldura, agora as pinturas em painel passaram a ser produzidas com relíquias em suas molduras. De acordo com os estatutos de Tívoli, de 1305, a comunidade deveria punir aqueles que profanassem uma imagem, não somente com a imposição de multas, mas também cortando a mão que desferira o golpe ou cortando a língua que a injuriara.[46] Essa regra se adequava à valorização das imagens, que se dava em toda a parte.



185. Iluminura de *Cantigas* de Afonso I, séc. XIII. Escorial, Cod. T. 1.1, fol. 50


C.o mõge spiou a omagẽ de S. M. que lle rogou a boa dona.

186. Iluminura de *Cantigas* de Afonso I, séc. XIII. Escorial, Cod. T. 1.1, fol. 17

Em Florença, o painel da *Donna Nostra*, hoje em Impruneta, levado para a cidade como um fazedor de chuva, criou uma grande agitação em cerca de 1400.[47] A imagem entronizada em tamanho real do séc. XIII foi substituída, em 1758, por uma réplica feita por Ignazio Hugford. Na era do Renascimento, os crimes cometidos na "presença divina" durante a *andata* eram punidos em dobro. Naquele tempo, São Bernardino advertiu os florentinos de que não deveriam cometer pecados "diante dos olhos" de outra imagem milagrosa, a Virgem de SS. Annunziata.[48] Uma terceira imagem, em Or San Michele, já no final do séc. XIII, foi acusada pelos ciumentos irmãos Laudesi de ser usada para idolatria.[49] Em todos os casos, era atribuído um comportamento de seres vivos a essas imagens.

A analogia com o culto oriental de ícones é óbvia e, contudo, não há certeza de um vínculo entre ambos, a não ser que seja o caso de imagens privilegiadas cujo culto era fomentado por lendas especiais. Enquanto isso, a produção de imagens em que a habilidade do pintor assumia cada vez mais importância, se expandia mais e mais. Enquanto um número crescente de imagens eram apreciadas por sua novidade e sua arte, algumas eram privilegiadas por razões muito diferentes, referentes à sua antiguidade e à sua origem no Oriente (cap. 16).

As imagens desempenham um papel ativo no Ocidente nos textos conhecidos como milagres da Virgem, nos quais Maria atua repetidamente por meio de sua imagem que fala e sofre. As lendas, reunidas por Gautier de Coinci,[50] seguem um estilo prático, o que significa que a Virgem incorporada na imagem é necessária para perdoar os pecadores fracos e punir os descrentes. As antigas fontes usadas pelas lendas dos milagres haviam perdido o seu propósito original de justificar o culto a uma determinada imagem. Não é a imagem que atrai a atenção, mas sim a Virgem, que pode usar qualquer imagem. Em geral, as imagens são estátuas. Quando são relatadas como sendo painéis, a ação geralmente passa para o Oriente próximo, onde as fontes usadas pelas lendas têm suas origens.

O gênero no qual a imagem desfrutou tal existência tópica foi ilustrado logo depois de 1265, em um manuscrito dos *Cânticos de Maria*, ou *Cantigas* do rei Afonso X, de Castela, constituindo uma breve versão das antigas lendas dos milagres.[51] Uma delas fala de um 185 judeu que rouba uma bela imagem da Virgem nas ruas de Constantinopla e a joga em uma latrina, sendo, por isso, levado pelo diabo. Então um cristão, identificável na ilustração por seu chapéu grego, encontra a imagem – que exalava um perfume apesar do ambiente – e a levanta com reverência, pelo que ela agradece presenteando-o com um óleo curativo. O tema do judeu atribuindo atos criminosos aos descrentes é um antigo *topos*, assim como a reação milagrosa da imagem profanada.

186 Outra história, sobre a "Mãe de Deus de Sardenay" (ou Sardenai), também ocorre no Oriente e aparece em muitos livros de peregrinos. Uma nobre senhora que morava em um local ermo perto de Damasco pede a um monge de Constantinopla, que está de passagem, para lhe trazer de Jerusalém uma *ymage de Nostre Dame*, que Gautier de Coinci também chama de *ycoyne*. No entanto, ele se esquece de fazer isso, mas ouve uma voz

celestial ordenando que volte. Em Jerusalém, ele procura a *tavlete* mais bela numa loja de imagens, que a ilustração espanhola mostra como sendo painéis da Virgem e da Crucificação. Quando a imagem escolhida demonstra ter poderes milagrosos, ele pensa em levá-la para sua própria ordem, porém é forçado a manter sua promessa pelas numerosas intervenções da própria imagem. Essas histórias provavelmente soavam como contos de fadas do Oriente, mas também aumentavam a fama de ícones bizantinos, numa época em que estavam se tornando uma questão corrente como protótipos ou modelos para as imagens do Ocidente (cap. 17).

Notas

1. Forsyth (1972), 39 e 79.

2. Cf. esp. H. Keller, "Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit", in *Festschrift H. Jantzen* (Berlim, 1951), 71-90 (reimpresso em H. Keller, *Blick vom Monte Cavo* [Frankfurt, 1984], 19ff.); R. Wesenberg, *Berwardinische Plastik* (Berlim, 1955); R. Hausherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes* (Bonn, 1963); C. Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittlelalter* (Düsseldorf, 1964); idem, *Statue. Die Entstehung der nachantiken Statue* (Munique, 1982); Forsyth (1972), passim; J. Hubert e M. C. Hubert, "Piété chrétienne ou paganisme? Les statues reliquaires de l'Europe carolingienne", *Settimane di studio del centro Italiano di studi sull'alto medioevo* (Spoleto) 28 (1982):235-75.

3. Forsyth (1972), 74-75, e W. Braunfels, "Karls des Grossen Bronzewerkstatt", em *Karl der Grosse*, ed. W. Braunfels (Düsseldorf, 1965), 3: 168ff.

4. *Monumenta Germaniae Historica Legum* 3: *Concilia*, 2 supls., ed. H. Bastgen (Hanover, 1924); *PL* 98, 599-1248; cf. H. Schade, "Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild", *Zeitschrift für katholische Theologie* 79 (1957): 69ff.; G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie* (Berlim, 1958), 27ff.; A. Freeman, "Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini", *Viator* 16 (1985): 65ff.

5. A. Freeman, "Theodulph of Orleans and the Libri Carolini", *Speculum* 32 (1957): 663ff.; Forsyth (1972), 72-73.

6. W. Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst* (Munique, 1968), 183ff. e fig. 249 (ábside com a Arca da Aliança).

7. P. C. Claussen, "Goldschmiede des Mittelalters", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (Berlim) 32 (1978): 45ff. e esp. 79ff. (valor artístico e valor material). Sobre a arte dos ourives, cf. M. M. Gauthier, *Les routes de foi* (Friburgo, 1983).

8. K. Guth, *Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung* (Ottobeuren, 1970), e P. Geary, *Furta Sacra: Theft of Relics in the Central Middle Ages* (Princeton, 1978).

9. Cf. Forsyth (1972), passim, e esp. 32-33 e 105ff.

10. Cf. debate entre Keller (ver n. 2 acima) e Forsyth (1972), 76-77 e passim.

11. Forsyth (1972), 73, depois de *Acta Sanctorum Mali* 1.153-54.

12. Gregório de Tours, *De gloria martyrum* 1.23 (*PL* 71, 724-25).

13. Jonas de Orléans, *De cultu imaginum* (*PL* 106, 307ff. e esp. 340). Os três livros foram escritos contra Claudio de Turim segundo as instruções de Luís, o Piedoso; eles foram concluídos em 840.

14. A Peroni, "Il crocifisso della badessa Raingardia a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia", em *Kolloquium über spätantike un frühmittelalterliche Skulptur*, ed. V. Milojcic (Mainz, 1970), 2: 75ff. e ilus. 54, 60, 64 e 66.

15. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione* (Verona, 1929); Hager (1962), 75ff.; e Belting (1981a), 218ff.

16. Exemplos em Forsyth (1972), 1 n. 1. Estátuas de santos como o S. Pedro em prata de Cluny também foram denotadas pelo nome de *maiestas*.

17. Sobre a adoração de feiticeiros e o tema do trono, cf. Forsyth (1972), 53ff. e 86ff. Sobre o tema do trono em geral e seu significado no contexto da resistência aos movimentos heréticos, cf. G. Francastel, *Le droit au trône* (Paris, 1973), 83ff. e esp. 299ff.

18. Berlim, Staatliche Museen Preuβischer Kulturbesitz (inv. nº 29): Madona do presbítero Martinus; P. Metz, ed., *Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko* (Munique, s.d.), nº 78; E. Carli, *La scultura lignea italiana* (Milão, 1960), 22-23.

19. Forsyth (1972), 105ff. e 102-3. As duas estátuas foram perdidas durante a Revolução Francesa.

20. Ibid., 31, 39 e 49, e fig 3; o texto é editado por L. Bréhier, em *La renaissance de l'art français* 7 (1924): 5ff.

21. Forsyth (1972), 51 e nº 30 e fig 6. A estátua de 73 cm de altura do séc. XII em St. Philibert é considerada como proveniente de St. Pourçain-sur-Sioule.

22. Sobre um auto de cunho místico do séc. XI em Nevers e outro em Rouen do séc. XIV, cf. Forsyth (1972), 55 e 57.

23. Ibid., 77. Sobre o gênero, cf. Eva Kovácz, *Kopfreliquiare des Mittelalters* (Leipzig, 1964) e as exposições *Die Zeit der Staufer* (catálogo; Stuttgart, 1977) e *Ornamenta Ecclesiae* (catálogo; Colônia, 1985).

24. Cf. literatura introdutória ao texto 34, III.

25. Forsyth (1972), 41-42.

26. Cf. pesquisa de R. Kroos, "Vom Umgang mit Reliquien: Ornamenta Ecclesiae" (ver n. 23 acima), 3:25ff. e esp. 38ff.

27. Colônia, Museum für ostasiatische Kunst, inv. B 11.37; cf. *Ornamenta Ecclesiae* (ver n. 23 acima), 3:50-51.

28. Ver n. 19 acima.

29. Forsyth (1972), 36. Walter Strumme deu à abadia algumas relíquias, que foram depositadas na *nova imago* da Virgem.

30. Ibid., 32-33, com um relatório de Hugo de Poitiers (ca. 1165) sobre a *imago lignea* da cripta de Vézelay, na qual o Menino vestia um *sericum phylacterium* em volta do pescoço. Durante a restauração, foi descoberto um *occultissimum ostiolum inter scapulas* da figura da Virgem, cheio de relíquias com os devidos certificados.

31. Cf. Belting (1981a), 129-30, com referências adicionais.

32. *Die Zeit der Staufer* (ver n. 23 acima), nº 542 fig. 333; e *Rhein und Maas* (catálogo; Colônia, 1972), nº G 11, com referências adicionais.

33. Sobre a estética relevante, cf. F. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Bruges, 1946), e R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (Colônia, 1963), passim, e 150 com a citação de Suger. Sobre Suger, cf. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures* (Princeton, 1946).

34. Ver n. 7 acima. Sobre o "retábulo" do santuário de São Remaclus, cf. *Rhein und Maas* (ver n. 32 acima), 249 nº G 10.

35. J. R. Gaborit, "L'autel majeur de Grandmont", *Cahiers de civilisation médiévale* 19 (1976): 231ff., e M. M. Gauthier, "Du tabernacle au retable", *Revue de l'Art*, (1978), 23ff e 35ff.

36. A. Schneider, ed., *Die Cistercienser* (Colônia, 1974), com uma referência a J. M. Cnivez, *Statuta capitulorum generalium ordinis Cisterciensis* (Louvain, 1933) 1:17 nº 20 (1130); 98 nº 4 (1185) e nº 12; 61 nº 15 (1157 contra grandes cruzes de metal). e 2:218 nº 12 (contra *tabulae pictae*).

37. H. Schwarzmeier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts* (Tübingen, 1972), cap. 5 (cf. revisão de H. Jakobs, em *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54 [1974]: 477); R. Hausherr, "Das Imervardkreuz und der Volto-Santo-Typ", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16 (1962: 129ff.; R. Manselli et al., em *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale. Atti Convegno Internazionale di studi* 1982 (Lucca, 1984); e P. Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca* (Lucca, 1982).

38. Essa miniatura é o Códice Tucci-Tognetti, fol. 2, na biblioteca de Lucca; cf. G. Dalli Regoli, *Miniatura pisana del trecento* (1963), 18 fig. 2, e ilustrações adicionais em Lazzarini (ver n. 37 acima).

39. O ícone, de cerca de 1200, mede 277 x 266 cm. Cf. *Die Zeit der Saufer* (ver n. 23 acima); nº 462, e n. 37 acima.

40. Leo Diaconus, *Historia* 10.4 (ed. Bonn, 1828, 166 e 167-68), sobre o eikōn da Crucificação. Cf. Dobschutz 1899, apêndice VII B, pp.280ff.**. Sobre a lenda de Luccese do Diácono Leboinus, cf. referências na n. 37 acima.

41. Belting (1981a), 42-43.

42. F. Werner, "Christophorus", em *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Friburgo, 1973), 5: 496ff. Sobre nossa ilustração no Códice Laur. 25.3, fol. 383, em Florença, cf. Belting (1981a), 217 fig. 85.

43. Para referências, ver n. 19 acima.

44. Cf. Hager (1962), 94ff., e a dissertação de F. Krüger, "Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien" (Munique, 1987). Sobre a representação do milagre de um santo diante da imagem, cf. painel da catedral de Orte (C. Brandi, em *Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi* [Roma, 1961], 1:351ff., com figs. 4 e 9).

45. Gauthier (ver n. 7 acima), fig. 100; Cleveland Museum of Art, inv. 7826.

46. F. Tomasetti et al., *Statuti della Provincia Romana*, Fonti per la storia d'Italia 48 (Roma, 1910), 1:202-3 nº 144.

47. R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Nova York, 1980), 63ff. e 353ff., com ilus. 6.

48. Ibid., 71.

49. Ibid., 71-72.

50. Gautier de Coinci, *Les miracles de la Sainte Vierge*, ed. V. F. Koenig, 4 vols. (Genebra, 1955-66). Cf. U. Ebel, *Das altromanische Marienmirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung* (Heilderberg, 1965).

51. Biblioteca S. Lorenzo el Real de El Escorial, Códice T.I.1. Cf. J. Snow, *The Poetry of Alfonso X el Sabio* (Londres, 1977), e o volume fac-símile: *Alfonso X el Sabio. Cantigas de S. Maria* (Madrid, 1979). Os exemplos aqui analisados são as cantigas nºs 34 e 10 dos fols. 50r e 17r do manuscrito do Escorial. O segundo texto foi publicado na versão de Gautier por Koenig (ver n. 50 acima), 4:378ff.

15. O Ícone na Vida Cívica de Roma

a. Imagens e Instituições na Alta Idade Média

As imagens desempenhavam um papel relevante na vida cívica de Roma e representavam tradições que eram, lá, mais antigas do que em qualquer outro lugar, exceto na Terra Santa. Elas não só personificavam instituições que competiam por status e poder, mas também eram invocadas pelo lado oposto, o povo romano, e ainda transmitiam autoridade aos que não a tinham. Como existiam fora da hierarquia social e administrativa, esta fazia o possível para usá-las em seu próprio favor. As imagens romanas, cujas origens remontavam ao final da Antiguidade (caps. 4d e 7), eram painéis de ícones, que continuaram a ser usados apesar da preferência medieval pelas esculturas. Assim, em Roma, o ícone teve uma existência mais longa e menos problemática até mesmo que em Bizâncio. Logo de início ele foi reconhecido como a imagem residente nas antigas igrejas da Madona, sendo mais tarde usado como meio de propaganda da corte papal (cap. 7c). Meio milênio depois, no decorrer do séc. XI, ele entrou numa nova era, que será abordada nas páginas a seguir.

Na época, os ícones que representavam mosteiros, paróquias e diaconatos já eram uma característica comum na topografia de cultos de toda a cidade de Roma. Mas o Latrão, onde residia o papa, ofuscava qualquer outro lugar devido às imagens e relíquias ali acumuladas, sendo ultrapassado apenas pelas tumbas de São Pedro e São Paulo. Uma visita à cidade, na época, se iniciaria no Latrão, com direito a um tipo de guia oficial escrito por volta de 1100 como uma descrição do local e de seus tesouros.[1] "No altar no qual somente o papa pode rezar a missa", ele menciona um "painel de madeira com os ícones dos apóstolos Pedro e Paulo na forma como, segundo seu próprio testemunho, eles apareceram uma vez
ao imperador Constantino num sonho" (cap. 7b). Uma frontaleira (*antependium*) de ouro 73
para o altar foi supostamente doada quando da consagração da igreja.

Na capela privada do papa, a Sancta Sanctorum, ficava o altar de madeira de cipestre de Leão III (795-816), repleto de relíquias, e atrás dele ficava a "imagem do Redentor, milagrosamente pintada em um painel iniciado pelo evangelista Lucas e concluído por Deus,
pelas mãos de um anjo".[2] Ao pé do painel, relíquias da Terra Santa eram exibidas em um 18
precioso santuário de tal maneira que a imagem milagrosa "não pintada" (cf. cap. 4) parecia 72

descansar ainda no solo da Terra Santa, mesmo estando em seu domicílio romano. Também por volta de 1100, um cônego do Latrão escreveu outro tratado sobre o quadro (texto 4F) que, do seu ponto de vista, estivera entre os saques da conquista de Jerusalém por Tito. Por intermédio da "presença da Sua pessoa na imagem", escreveu, Cristo mantivera a promessa de permanecer sempre com seus discípulos no local onde reside seu representante terrestre. Na Páscoa, o papa prestava uma homenagem a Cristo como o soberano real, beijando o pé da imagem.[3]

Entretanto, havia um conflito de interesses entre o cabido do Latrão e a corte papal, e o antigo busto de Cristo sobre a cruz (cap. 6c) na abside da basílica laterana, pelo qual o cabido era responsável, também foi declarado uma imagem milagrosa.[4] Consta que o busto, datado da época da consagração da igreja, apareceu sem qualquer intervenção humana e por isso foi guardado como uma relíquia na época de Nicolau IV (1288-92) e transferido para a nova abside. Havia também a competição com a Basílica de São Pedro, e o clero laterano decidiu em seu próprio favor, comprando os crânios guardados nos túmulos dos dois apóstolos. Nessa época, o antigo painel com os ícones dos dois apóstolos foi substituído pelos seus bustos em prata contendo os crânios (texto 35).

Na igreja de Sta. Maria Maggiore, no Monte Esquilino, que ficava nos arredores do Latrão e era visitada com mais frequência do que durante a liturgia estacional da cidade,[5]
21 o antigo ícone da Virgem era a principal atração (cap. 4d), junto com o berço de Jesus. Ele personificava a santa padroeira da igreja e provavelmente se igualava ao painel milagroso "não pintado" do Latrão, quando ele foi conduzido para Sta. Maria Maggiore na procissão anual de agosto. No séc. XIII, o ícone foi chamado de *Regina* ("Rainha") e esteve envolvido na contenda sobre o "verdadeiro" ícone atribuído a São Lucas, quando as ordens mendicantes, com sua energia característica, lutaram pelo reconhecimento da posse de vários ícones deste santo (seção c abaixo).

As imagens também tiveram um papel importante na história dos grandes milagres que deram um colorido especial à topografia dos cultos em Roma. Assim, alegou-se que um ícone pintado por São Lucas participara da procissão que vencera a peste na época de Gregório Magno, ao passar pelo Castel Sant'Angelo (texto 32). Essa glória foi contestada em Sta. Maria Maggiore pela lenda da neve de agosto, segundo a qual Maria queria indicar o local desejado para sua igreja.[6] No convento de Sta. Maria, no Capitólio, o "Altar do Filho de Deus", local do antigo templo de Júpiter, comemorava a visão de Augusto, em que o imperador vislumbrara o "altar celestial" (*ara coeli*) anunciando o nascimento de Cristo.[7] Essas lendas destinavam-se a dar um peso adicional às imagens da Virgem, que sofria com a superpopulação de imagens em Roma (texto 35).

O culto de imagens foi justificado pela primeira vez dentro de uma estrutura local até que os ícones importados do Oriente, depois de 1204, levando junto as lendas orientais, desafiaram a expressão local em um nível universal.[8] Uma vez que as imagens importadas levantaram a questão da sua verdadeira origem e colocaram em dúvida o culto local das

imagens romanas, não era mais suficiente citar apenas as lendas romanas. Aparentemente, o papa reagiu à nova situação em São Pedro proclamando, primeiramente, o manto anicônico da Verônica como sendo uma relíquia icônica do semblante de Cristo (cap. 11c). A imagem foi apresentada por meio de um milagre espetacular, testemunhado por todos durante uma procissão papal, e logo recebeu o poder da remissão dos pecados, a primeira imagem a ter esse poder. Com isso, ela suplantou o antigo pano com a imagem da face de Cristo, hoje na igreja de S. Silvestre em Capite, que provavelmente chegara do Oriente 15
mais ou menos na mesma época (cap. 11a).

No decorrer do séc. XIII, novas imagens da Virgem surgiram e imediatamente as lendas lhes deram status entre os cultos romanos concorrentes. A imagem pintada por São Lucas, em Sta. Maria del Popolo (cap.16d), é um desses ícones que surgiram depois da 208
metade do século e que somente mais tarde adquiriram uma linhagem própria de culto.[9] A abadia grega de Grottaferrata, fora dos muros de Roma, possuía um grande ícone da Virgem que foi adornado, no final do século, com duas portas pintadas. Contudo, foi somente no séc. XV que o cardeal Bessarion inaugurou a veneração do ícone como sendo uma imagem pintada por São Lucas.[10] Como a Sta. Croce in Gerusalemme, vinha sofrendo com a explosão de cultos na cidade, os cartuxos declararam ser um pequeno ícone em mosaico do Oriente (cap. 16 c) a verdadeira *imago pietatis* que Gregório Magno, 207
encomendara para registrar sua visão do Cristo morto,[11] exatamente como ele relatou ter visto a *imago* do Cristo crucificado em Sta. Prisca (texto 35). Naquela época, o número de imagens atribuídas a São Lucas cresceu vertiginosamente, aumentando a pressão para que novas lendas fossem criadas.

A procissão anual com o ícone de Cristo, que saía em agosto para Sta. Maria Maggiore, 18
era o ponto principal dos eventos que realçavam o papel das imagens locais. Já no séc.VIII, principalmente em tempos de perigo, quando a sobrevivência da cidade estava em risco, era costume marchar com o ícone levado pelo papa (texto 4B). Na festa da Assunção da Virgem, o retrato do Filho era levado para Sua Mãe, que também era a Mãe dos romanos. De acordo com um hino da época, ela fazia pedidos ao Filho por meio de um oráculo e intervinha pelas crianças da Roma antiga vertendo lágrimas (texto 4D).

A partir do séc. XII, a própria população conduzia a procissão, sendo representada pelos chefes da prefeitura e os delegados das 12 regiões da cidade, os quais eram recebidos pelo papa em Sta. Maria Maggiore. No séc. XV, era representada também pelas corporações, que acompanhavam os ícones em ordem pré-determinada (textos 4E e 4G). Embora o ícone fosse cuidado por uma irmandade, ele não ficava nas mãos de todo o povo. Uma réplica em Trevignano, onde havia uma procissão semelhante, mostra Cristo falando em 193
uma inscrição como um soberano (*rex*) que redimiu o povo (*populus*) da morte.[12]

Essa procissão, entretanto, não era o único evento público das imagens romanas, uma vez que "muitas outras imagens são carregadas em procissões", nas palavras do cânone do

Latrão (texto 4F). Os editais litúrgicos das festividades da Apresentação da Virgem e da Anunciação determinavam que as imagens deviam acompanhar as procissões.[13] Elas vinham dos 18 diaconatos e, juntamente com as cruzes de todas as igrejas da via sacra visitadas pelo papa, representavam a topografia cristã de toda a cidade. Embora normalmente permanecessem nas suas igrejas de origem, nessas ocasiões faziam parte da liturgia itinerante que manifestava a presença do bispo em toda a cidade. Em Milão, também, e até em Fleury, a Apresentação da Virgem era representada simbolicamente com uma imagem durante o festividade da Candelária.[14] Em Roma, o conjunto de imagens refletia a unidade da Igreja Romana, presente nas diversas instituições personificadas pelas imagens.

18 Em contrapartida, na procissão de agosto, uma imagem de Cristo – representando em
primeiro lugar a autoridade do papa que, nessa ocasião, era tomada pelo povo – visitava
21 uma imagem da Madona. De acordo com um guia de viagem de Roma de 1575, a imagem
da Madona retribuía a visita no oitavo dia da festividade. Até o cânone do séc. XII já citado
refere-se mais de uma vez a essa visita de retribuição, ainda que a enfeite como a visão de
uma aparição noturna celestial.[15] As imagens representavam a igreja ou a instituição em
que residiam, mas podiam ser colocadas em movimento para homenagear a autoridade
central da Igreja. Depois da Contra-Reforma, o cabido de São Pedro, em nome do papa,
assumiu o direito de coroar as imagens da Virgem.[16] Embora elas já fossem veneradas por
motivos individuais e locais, no final todas eram submetidas à autoridade do papa, que
reivindicava o poder de conceder essa veneração.

Na Idade Média, contudo, o uso legítimo de cada imagem era sujeito a disputas e controvérsias entre o papa, os mosteiros e o povo. As imagens protegiam e honravam aqueles que as controlavam e adoravam. A propaganda com imagens data do tempo em que o papa usava-as para expressar sua contenda com Bizâncio. Ele próprio se fez pintar aos pés da Mãe de Deus, declarando-se assim seu súdito, e não do imperador, a fim de ser o senhor da sua própria casa (cap. 7c).

No final do séc. XI, o papa esteve novamente envolvido em um conflito, dessa vez
com o imperador germânico. Na época da Reforma, quando o direito de investidura dos
bispos era um ponto de discórdia entre o papa e o imperador, a política das imagens, antes
cuidada de modo magestral pelos papas, recuperou sua notoriedade. Ela não se restringia a
polêmicas narrativas ilustradas difamando adversários ou obrigando-os a uma interpretação
unilateral da lei, como se via nos afrescos da sala de reunião da residência do papa.[17] O
novo programa de pinturas da capela de São Nicolau, na basílica de São João de Latrão,
que serviria como monumento ao papado triunfante,[18] reproduzia visivelmente o antigo
II ícone de Sta. Maria em Trastevere, no qual a Madona está entronizada como uma imperatriz
e recebe a homenagem do papa João VII (705-7) (cap. 7c). No afresco da capela, dois
papas – sendo um deles o doador das pinturas e o outro o construtor da capela, Calisto
II (1119-24) – ajoelham-se aos pés da Virgem como chefes da Igreja autônoma de Roma.
Calisto tinha o nome de um antigo papa cristão que, segundo uma tradição fidedigna,

fundara a residência do ícone, Sta. Maria em Trastevere. A referência ao ícone, portanto, revela a idéia de reviver uma antiga tradição.

O ícone de Sta. Maria em Trastevere é uma das quatro imagens da Virgem que foram abrigadas nas mais famosas igrejas dedicadas a ela em Roma e durante a Alta Idade Média era conhecido por ter surgido "por conta própria" – era *per se facta*, ou seja, tinha origem sobrenatural.[19] As outras imagens, como já vimos, eram as "imagens do templo" de Sta. Maria Maggiore e Sta. Maria ad Martyres, o antigo Panteão (caps. 4d e 7a). O ícone deste último, no qual a mão intercessora é dourada, protegia aqueles que buscavam abrigo durante 8 & início da galeria a cores a Alta Idade Média.[20] O quarto ícone não está mais em seu antigo local, Sta. Maria Antiqua, perto do Fórum, mas foi transferido para a igreja de Sta. Maria Nuova, que a sucedeu. Após um incêndio no edifício, somente os rostos da Mãe e do Menino sobreviveram, como está I registrado em um documento do séc. XIV (texto 35) e confirmado na restauração.

b. Um Antigo Ícone em um Novo Papel: a Madona como Defensora do Povo Romano

Na Idade Média, as imagens do antigo templo foram desafiadas pela fama de outro ícone que, quanto à origem, pode ser exatamente o que diz a lenda: uma antiga importação do Oriente. Primeiro encontramos o pequeno painel, que mudou de lugar inúmeras vezes, no convento em Tempuli, perto das termas de Caracalla, cujas ruínas ainda existem no parque Porta Capena.[21] No séc. XIII, ele foi levado para S. Sisto, perto dali; mais tarde, em 1575, chegou a S. Domenico e S. Sisto, no centro da cidade, onde ainda existe uma antiga cópia; e em 1931, terminou em Monte Mario, onde está escondido atrás de uma grade no convento de Sta. Maria del Rosario. Nós o chamamos de Madona de S. Sisto, em homenagem ao local onde permaneceu por mais tempo.[22]

Uma restauração recente revelou a pintura em encáustica de um painel de madeira de álamo medindo 71,5 x 42,5 cm. As mãos da Virgem estão voltadas para alguém fora do V quadro, a quem ela se dirige em nome do contemplador, e sua cabeça está voltada para este último, que suplica a sua graça. Por esses movimentos do corpo, uma parte voltada para Cristo e a outra para o fiel, ela expressa visualmente de modo convincente a idéia de proteção maternal. A superfície pintada do ícone termina de forma desigual na base, como se uma cortina tivesse escondido a parte inferior da pintura durante as procissões. A cobertura de ouro nas mãos data do séc. VIII no máximo, assim como a cruz folheada a ouro no ombro de Maria; ambas, entretanto, podem ter pertencido à imagem original.

As opiniões também divergem em relação à data do painel, embora atualmente seja mais defendido que sua origem remonta ao séc. VI. O rosto, com um formato oval perfeito delineado contra o véu escuro, significa o ideal do *typos hieros*, e recebeu o mesmo tratamento tridimensional da superfície encontrado em retratos de soberanos do séc. VI (cap. 7d). Os olhos compassivos, voltados para nós por baixo de pálpebras pesadas, realçam as feições co-

muns com a emoção humana. Os brilhos coloridos da modelagem contrabalançam com os
8 e início da traços lineares, num estilo próximo ao do ícone do Panteão, ainda que o tipo de imagem
galeria a cores seja diferente. A antiga imagem de Abgar de Cristo, atualmente no Vaticano, também
15 oferece alguns pontos para comparação, embora esteja obscurecida por muitas camadas de
verniz marrom (cap. 11a).

O arquétipo desse ícone originou-se em Constantinopla, na igreja da Virgem, onde era guardada a relíquia da faixa. Lá a Mãe de Deus dirigia seu apelo a uma imagem de Cristo que a "respondia". O diálogo entre os dois ícones era reproduzido repetidamente em iconóstases bizantinas (cap. 12d). Em Roma, contudo, o ícone ficava sozinho, tendo que ser levado até um outro representando Cristo ou que, pela simples sugestão da imagem, convidava o contemplador a reconstruir a segunda pessoa do diálogo de acordo com sua própria imaginação. Os preciosos embelezamentos das mãos que apelam elucidam seu poder de cura, assim como no ícone do Panteão, em consonância com a prática iconográfica pré-cristã (cap.3c).

Podemos imaginar como um ícone de tal posição pode ter sido colocado em um local tão humilde e também por que, em cerca de 1100 (antes de existir qualquer outro ícone da Virgem em Roma), sua autoria era atribuída a S. Lucas. Um texto contendo a versão mais antiga da lenda revela que o papa também questionou a localização da antiga imagem e tentou adquiri-la (texto 31). Conta ainda que a imagem resistiu ao papa, reafirmando o direito de sua posse às pobres freiras de Sta. Maria de Tempuli e obrigando o papa Sérgio a se retratar publicamente diante dela, o que consolidou sua fama como a personificação da Mãe dos romanos.

Um guia de Roma do séc. XIV descreve o ícone em seu novo local como uma imagem pintada por S. Lucas "que fora violentamente confiscada por um papa e levada para a capela *Sancta Sanctorum* com a alegação de que a Mãe deveria ficar com seu Filho, cujo ícone era mantido ali. Mas, ao alvorecer da manhã seguinte, a imagem retornou em meio a uma luz brilhante para [o local onde] era venerada pelas freiras, e essa mesma imagem muda de cor durante a Semana Santa, ficando bastante pálida na Sexta-Feira Santa" (texto 35, 6).

A resistência à ganância da cúria, que tentava apossar-se de todas as relíquias sagradas
da cidade na basílica de S. João de Latrão, é um dos pontos de discussão da lenda; o outro
é a origem oriental do quadro, que desde o início impedia qualquer reivindicação por parte
das instituições romanas de possuí-lo. A lenda foi registrada pela primeira vez em um
manuscrito dos arquivos de Sta. Maria Maggiore, por volta de 1100, onde talvez se temesse
21 que a imagem da Virgem mantida pela igreja tivesse que ser cedida ao Latrão. Ela não
explica como a imagem chegou a Roma, mas dá muita ênfase ao fato de que, por ordem de
Cristo, ela teria sido procurada por três irmãos que haviam emigrado de Constantinopla
para Roma, sendo levada sob sua proteção.

A lenda do ícone de S. Sisto desenvolve três argumentos, cada um dos quais leva os eventos para fora da jurisdição das autoridades da Igreja. Há, em primeiro lugar, a imagem que fala ou que, num enfrentamento ao papa, age por si mesma e assim prova que está investida de poder pelo céu, contra o qual não há resistência possível. Em segundo lugar, há os três irmãos que, embora leigos, foram convidados a se apoderar do ícone por intervenção divina. Em terceiro, as freiras do mosteiro de Tempuli que herdaram o ícone dos misteriosos irmãos do Oriente e que ocupavam provavelmente a posição mais fraca possível na Igreja Romana na época. Elas precisavam da proteção da imagem, já que não gozavam de nenhum apoio das autoridades locais. As imagens muitas vezes se opunham ao poder das instituições que, por sua vez, tentavam se apoderar delas. Com sua capacidade de se transformar em ferramenta de intervenção celestial, elas serviam para invalidar a ordem estabelecida da sociedade, já que os milagres normalmente conquistavam mais simpatia do que qualquer autoridade terrestre. Com a realização de milagres, as imagens demonstravam um poder que não admitia resistência.

A fama recém-adquirida do ícone de S. Sisto foi demonstrada pelas inúmeras réplicas que circularam entre outros mosteiros de Roma a partir de 1100. Há o caso de Sto. Alessio, um mosteiro que recebia ocasionalmente um grupo de monges orientais, uma vez que a igreja não só apropriou-se de uma réplica do ícone como também tornou-se o local que abrigou o túmulo de Sto. Aleixo, o "homem de Deus" vindo do Oriente, figura muito popular cujo papel social era em muito semelhante ao das imagens. Sua lenda pode ser interrompida nesse ponto, já que ela apresenta os mesmos tipos de argumentos que caracterizam a lenda do próprio ícone.

A lenda de Aleixo, com seu ideal oriental de santidade, foi reescrita em Roma depois que seus restos mortais foram levados por monges sírios para o mosteiro de S. Bonifácio, no Monte Aventino, pouco antes do ano 1000.[23] De acordo com a versão romana, rapidamente disseminada em toda a Europa, tendo até se tornado tema de antigas canções francesas, Aleixo deixou sua família romana na noite do seu casamento e foi para Edessa, "onde o pano com o rosto do Senhor [*imago in sindone*], que não foi feito por mãos humanas, era guardado". Quando ele apareceu como um mendigo no pátio da igreja da Virgem, "a imagem colocada ali em homenagem à Mãe de Deus" chamou a atenção para o "homem de Deus no qual descansa o espírito divino". Após escapar de ser venerado como santo, Aleixo retornou finalmente a Roma e viveu anonimamente como mendigo na casa de seus pais até a hora da sua morte. Depois disso, o céu novamente se pronunciou, quando uma voz ressonante aterrorizou os romanos com a ordem: "Vão e procurem o homem de Deus, para que ele possa orar por Roma". Quando sua identidade foi finalmente descoberta, ele já estava morto. Até o papa e o imperador homenagearam o humilde santo, cuja face brilhava "como o semblante de um anjo de Deus", e anunciaram ao povo que o homem de Deus tinha sido encontrado, depois de toda a cidade procurar por ele.

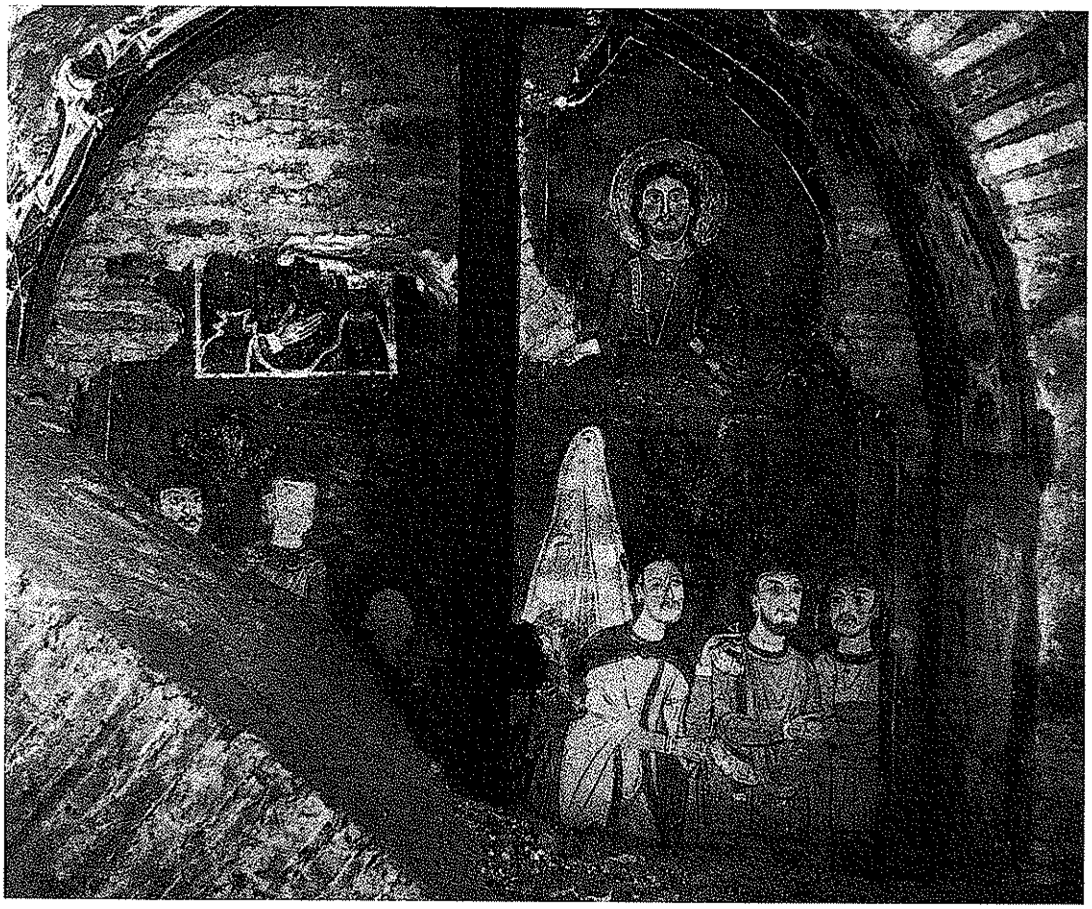
O *homo Dei* era um homem do povo que viveu de acordo com o espírito do Senhor. Até as autoridades se curvaram para ele depois que o céu o escolheu. Ele se manteve tão à parte da hierarquia quanto a imagem em Edessa que falou dele com a voz de Deus. Tanto a imagem quanto o homem de Deus, a seu próprio modo, foram investidos de uma graça e santidade que não exigiam nenhuma consagração ou validação pela hierarquia da Igreja. Talvez seja por esses mesmos motivos, tão importantes para as pessoas comuns, que as lendas de Aleixo e do ícone da Madona tenham sido tão populares em torno do ano 1100 e até se tornaram temas de pinturas parietais que não se restringiam somente aos locais de origem dos seus cultos. Na basílica de S. Clemente, Aleixo é o único santo além do padroeiro, São Clemente, a ser homenageado com um conjunto de pinturas, as quais provavelmente tinham um modelo na igreja que abrigava seu túmulo, no Aventino.[24]

A lenda do ícone de S. Sisto tornou-se tema de afrescos em um convento do Campo
187 de Marte cujo estilo está bastante relacionado aos murais de S. Clemente.[25] Situadas perto da entrada de S. Gregório de Nazianzo, ao lado da igreja da Virgem do antigo convento, as pinturas mostram os três irmãos duas vezes, com um busto de Cristo no céu acima de suas cabeças. Cristo está apontando para Tempulo para lhe dar a ordem de procurar pelo ícone da Virgem pintado por S. Lucas (texto 31). Embora o ícone esteja invertido, a fim de ficar no lado bom de Cristo (ou seja, o lado direito), dentro da sua moldura pintada ele é prontamente identificável pelos punhos de ouro de Maria e o broche no peito.

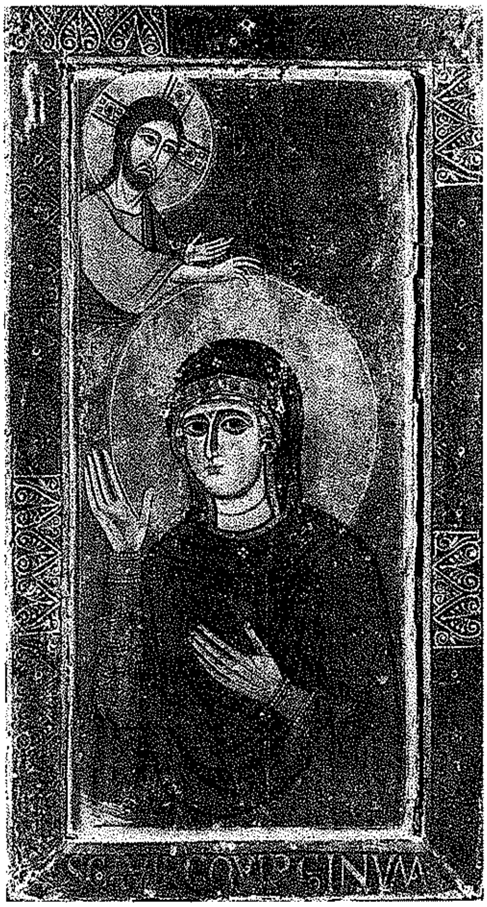
As pinturas das paredes mostram o ícone, seus proprietários e a voz de Deus, representada figurativamente, o que o certificava como uma autêntica imagem de S. Lucas, numa relação cuidadosamente calculada. O quadro dá menos atenção aos irmãos, de cuja santidade pouco se fala, do que à imagem da graça sancionada por privilégios divinos, que pode ser preservada pelos homens do povo e por todos aos quais foi legitimamente confiada. A imagem representa um tipo de autoridade exclusiva, que protege e homenageia seu dono.

O argumento desenvolvido pelos afrescos revela sua verdadeira importância pelo fato de que as duas igrejas monásticas do Campo de Marte possuíam uma antiga reprodução do original.[26] Este ainda ocupa seu lugar na igreja da Virgem, embora a atual igreja não seja mais a original. A cópia que foi para a igreja de S. Gregório passou para outras mãos quando o
188 mosteiro foi extinto, tendo terminado na Coleção Cini. Está em boas condições, até mesmo a antiga moldura, na qual se vê a significativa inscrição: *Sancto Virgo Virginum*, "Santa Virgem das Virgens". As "virgens" só podem ser as freiras, que depositaram sua confiança no ícone do mesmo modo que as freiras do convento em Tempuli fizeram com o ícone original.

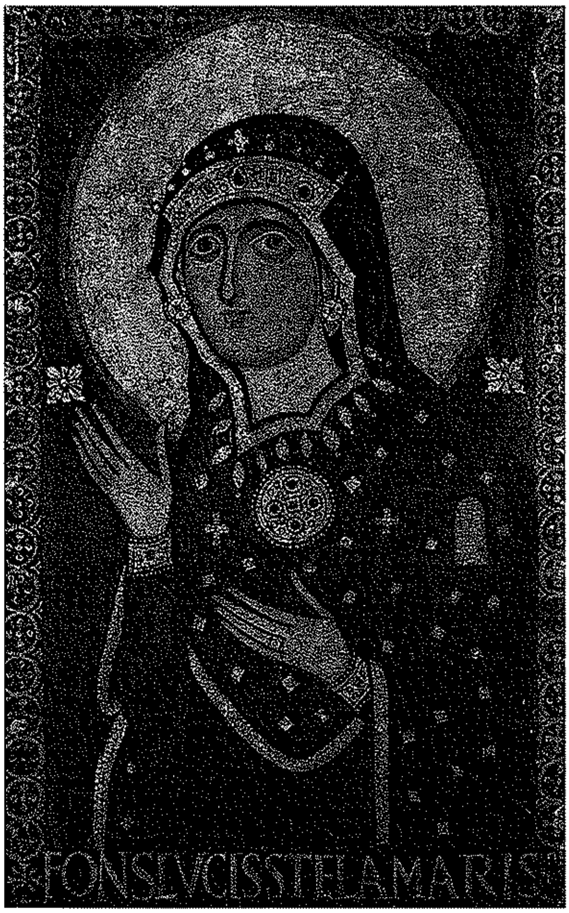
A réplica também atesta a autenticidade do original do qual foi copiada. A pequena figura de Cristo no canto superior, que está faltando no original, em vez de ser o destinatário do apelo de Maria, oferece a comprovação divina do ícone verdadeiro. O gesto com que Cristo atravessa a auréola de Maria confirma a imagem como sendo o ícone produzido por S. Lucas que ele ordenou que os irmãos procurassem. Foi, portanto, unicamente capaz da eficaz intercessão com a qual também queriam lucrar aqueles que encomendaram as réplicas.



187. Afrescos representando a lenda de um ícone, ca. 1100. Roma, S. Gregório de Nazianzo



188. Ícone de S. Gregório de Nazianzo, Roma, séc. XII. Veneza, Coleção Cini


FONSLVCISSTELLAMARIS

189. Réplica da Madona de S. Sisto, séc. XII. Roma, Sta. Maria em Via Lata

Tanto no convento do Campo de Marte como na abadia do Monte Aventino, os ocupantes tinham razões para temer por suas preciosas posses. As freiras de Sta. Maria, no Campo de Marte, conseguiram defender a cabeça de S. Gregório de Nazianzo até o séc. XVI, quando tiveram que cedê-la à Basílica de S. Pedro. Os monges de Sto. Alessio tiveram menos êxito, mas conseguiram negociar um acordo no séc. XIII pelo qual mantinham a cabeça do S. Aleixo e cediam o restante dos seus restos mortais para a basílica de São Pedro (texto 35). Esperava-se que qualquer reprodução cuidadosa do ícone fosse investida dos poderes protetores do original, um privilégio seu.

c. A Concorrência das Madonas

Por volta de 1200, somente duas Madonas, em Roma, tinham o título incontestável de serem retratos feitos por S. Lucas: a Madona de S. Sisto e a imagem do templo de Sta. Maria Maggiore. Réplicas desses dois originais foram então adquiridas pelas cidades vizinhas do 21 Estado papal para as procissões de agosto. Nessas ocasiões, as imagens eram carregadas para encontrar a réplica do painel do Latrão, que também era atribuído ao artista Lucas (seção d abaixo).

O ícone da Defensora de S. Sisto era sem dúvida a imagem mais famosa da Virgem V em Roma, naquela época. Os antigos adornos no vestido e nas mãos também a distin- 190 guiam dos outros ícones. Mas ela não tinha coroa, o que era considerado uma falha em Roma. Um pequeno diadema de metal foi então colocado sobre o véu na sua testa, 191 o que pode ser visto em uma cópia do séc. XVI do Vaticano[27] e, também, junto com os brincos originais, na bem conservada cópia medieval da igreja da Virgem, na Via Lata 189 (atualmente Via del Corso), na qual há uma inscrição com as palavras "Fonte de luz e estrela do mar".[28]

Embora não fosse comum, a coroação de um ícone não se limitava apenas à Madona de S. Sisto. Outras seguiram o mesmo curso, sobretudo o ícone de Sta. Maria Maggiore, como mostra a reprodução em Viterbo, bem como um painel que, por ordem de uma irmandade, 194 foi transferido da capela *Sancta Sanctorum* para a do Santíssimo Nome de Maria, no Fórum Trajano, no séc. XV.[29] Ela também é datada de cerca de 1200 e reproduz o mesmo tipo de painel, assinado por dois pintores, em Sto. Angelo em Pescheria.[30]

A história da Madona de S. Sisto que estamos resumindo aqui entrou em uma nova fase quando as freiras adotaram o regulamento dos dominicanos e se mudaram para o convento vizinho de S. Sisto, em 1221, com S. Domingos acompanhando-as com o ícone.[31] Este último tornou-se o orgulho da ordem mendicante, mas algumas décadas depois os franciscanos reivindicaram um ícone praticamente idêntico como sendo o verdadeiro pintado por S. Lucas. Na igreja de Aracoeli, no Capitólio, onde estavam instalados desde 1250,[32] eles herdaram uma das várias cópias medievais do ícone. Foi a competição com os dominicanos que fez surgir a rivalidade sobre quem era o dono do ícone verdadeiro, uma

Tanto no convento do Campo de Marte como na abadia do Monte Aventino, os ocupantes tinham razões para temer por suas preciosas posses. As freiras de Sta. Maria, no Campo de Marte, conseguiram defender a cabeça de S. Gregório de Nazianzo até o séc. XVI, quando tiveram que cedê-la à Basílica de S. Pedro. Os monges de Sto. Alessio tiveram menos êxito, mas conseguiram negociar um acordo no séc. XIII pelo qual mantinham a cabeça do S. Aleixo e cediam o restante dos seus restos mortais para a basílica de São Pedro (texto 35). Esperava-se que qualquer reprodução cuidadosa do ícone fosse investida dos poderes protetores do original, um privilégio seu.

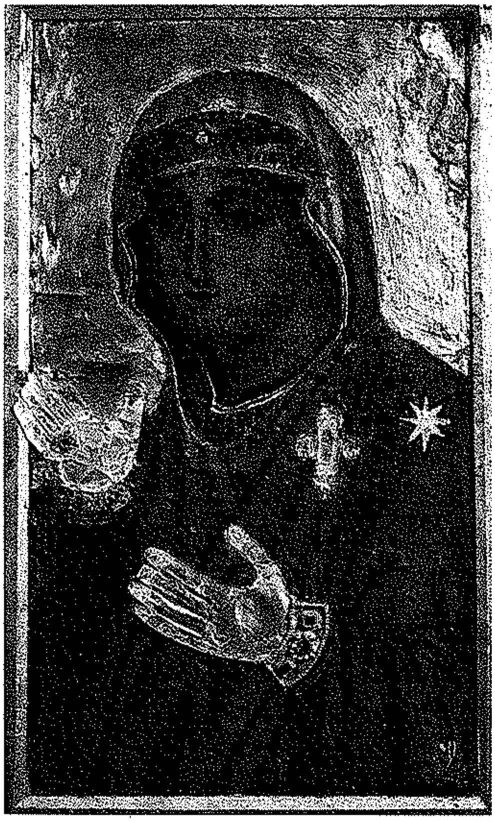
c. A Concorrência das Madonas

Por volta de 1200, somente duas Madonas, em Roma, tinham o título incontestável de serem retratos feitos por S. Lucas: a Madona de S. Sisto e a imagem do templo de Sta. Maria Maggiore. Réplicas desses dois originais foram então adquiridas pelas cidades vizinhas do 21
Estado papal para as procissões de agosto. Nessas ocasiões, as imagens eram carregadas para encontrar a réplica do painel do Latrão, que também era atribuído ao artista Lucas (seção d abaixo).

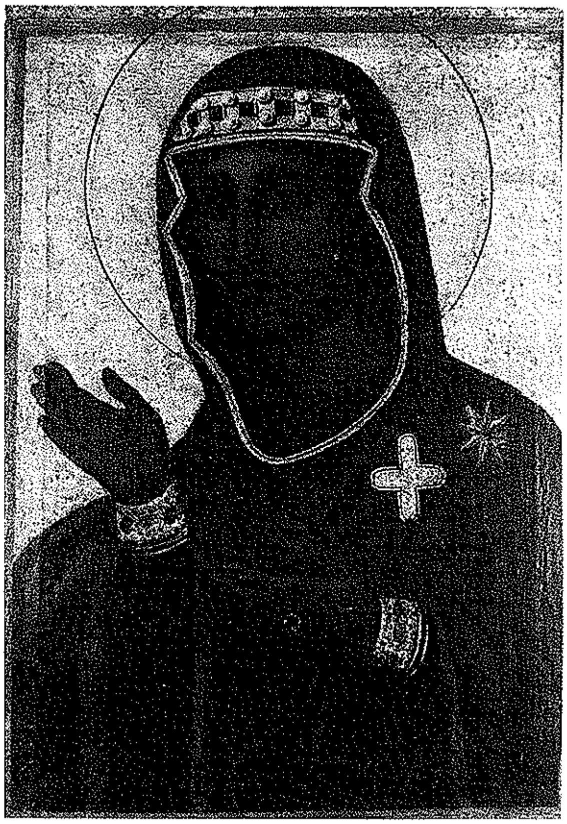
O ícone da Defensora de S. Sisto era sem dúvida a imagem mais famosa da Virgem V
em Roma, naquela época. Os antigos adornos no vestido e nas mãos também a distin- 190
guiam dos outros ícones. Mas ela não tinha coroa, o que era considerado uma falha
em Roma. Um pequeno diadema de metal foi então colocado sobre o véu na sua testa, 191
o que pode ser visto em uma cópia do séc. XVI do Vaticano[27] e, também, junto com os
brincos originais, na bem conservada cópia medieval da igreja da Virgem, na Via Lata 189
(atualmente Via del Corso), na qual há uma inscrição com as palavras "Fonte de luz e estrela do mar".[28]

Embora não fosse comum, a coroação de um ícone não se limitava apenas à Madona de S. Sisto. Outras seguiram o mesmo curso, sobretudo o ícone de Sta. Maria Maggiore, como
mostra a reprodução em Viterbo, bem como um painel que, por ordem de uma irmandade, 194
foi transferido da capela *Sancta Sanctorum* para a do Santíssimo Nome de Maria, no Fórum Trajano, no séc. XV.[29] Ela também é datada de cerca de 1200 e reproduz o mesmo tipo de painel, assinado por dois pintores, em Sto. Angelo em Pescheria.[30]

A história da Madona de S. Sisto que estamos resumindo aqui entrou em uma nova fase quando as freiras adotaram o regulamento dos dominicanos e se mudaram para o convento vizinho de S. Sisto, em 1221, com S. Domingos acompanhando-as com o ícone.[31] Este último tornou-se o orgulho da ordem mendicante, mas algumas décadas depois os franciscanos reivindicaram um ícone praticamente idêntico como sendo o verdadeiro pintado por S. Lucas. Na igreja de Aracoeli, no Capitólio, onde estavam instalados desde 1250,[32] eles herdaram uma das várias cópias medievais do ícone. Foi a competição com os dominicanos que fez surgir a rivalidade sobre quem era o dono do ícone verdadeiro, uma



190. Madona de S. Sisto (antes da restauração).
Roma, S. Maria del Rosario



191. Réplica da Madona de S. Sisto, séc. XVI.
Vaticano, Capela Paulina

rivalidade que perdurou com intensidade crescente até o séc. XVI (cf. texto 32); os rivais recorreram até a uma falsificação da *Legenda Áurea*.

As razões especiais para adquirir réplicas podem ser explicadas somente pela história das igrejas que as adquiriram. Assim como Sto. Alessio e a abadia do Capitólio, o convento do Campo de Marte foi uma das 20 instituições monásticas de Roma incluídas em uma lista do séc. XI.[33] Naquele tempo, o convento admitia as filhas do patriciado romano[34] e, como Sto. Alessio no Monte Aventino, podia alegar ser uma fundação oriental.[35] Os dois conventos possuíam relíquias famosas e tinham motivos para temer por sua propriedade. As igrejas de Sto. Ambrogio em Massima, que também tinha uma réplica,[36] e de S. Silvestre em Capite, onde há um registro de uma réplica numa pintura parietal,[37] devem ter tido um interesse especial na imagem milagrosa que protegera as freiras de S. Sisto tão efetivamente. Entretanto, outras igrejas também adquiriam réplicas sempre que podiam.[38]

Pode-se perguntar como o ícone entrou na imaginação das pessoas comuns, que procuravam por uma "Mãe dos Romanos" eficiente. No séc. XII, o ícone já era tão popular que foi incluído no mosaico da Coroação da Virgem, na abside da igreja de Sta. Maria em Trastevere.[39] Contudo, não é aqui, mas no Capitólio, que devemos procurar o significado da Madona do povo que, em uma réplica do ícone, chegou à abadia por volta de 1100.[40] Aqui e em Sto. Alessio, onde o "homem de Deus" era venerado,[41] o ícone foi mantido em um tabernáculo parecido com um santuário perto do altar-mor. Foi considerado um privilégio Francesca Romana (1384-1440) ter tido permissão, em 1382, para ver a imagem de Aracoeli dentro de um cibório consagrado, cujas partes de mármore hoje estão guardadas no Palazzo Venezia.

Antes de a imagem ser colocada no cibório, evidentemente ela ficava no altar de Augusto, consagrado por Anacleto II (1130-37) para comemorar a visão do Natal que o imperador teve. Não se tratava apenas de uma lembrança religiosa, uma vez que no Capitólio os romanos sempre invocavam as antigas tradições que lhes deram uma história própria independente do papado. Como o governo municipal, que mais tarde se transformou no Senado, assegurara direitos próprios no início do séc. XII, a igreja no Capitólio era um foco de interesse. Também era um local apropriado para as reuniões do povo. Em 1348, os romanos carregaram o ícone para São Pedro em agradecimento por terem sido salvos da peste e encomendaram a famosa escadaria que ainda pode ser galgada até hoje.

O indício mais importante para o papel do ícone como Madona e Defensora dos Romanos é fornecido pelo tribuno Cola di Rienzo que, em 1347, foi coroado em Sta. Maria Maggiore no auge da procissão de agosto, a antiga festa do povo. Na igreja do Monte Capitolino ele depositou o cetro de metal e a coroa de oliveira como símbolo de humildade diante do ícone da Defensora, para homenagear a Madona como a verdadeira soberana do povo.[42] Pode ter sido através dessas atitudes e não somente pela energia dos franciscanos que a cópia logo começou a ofuscar a fama do original.

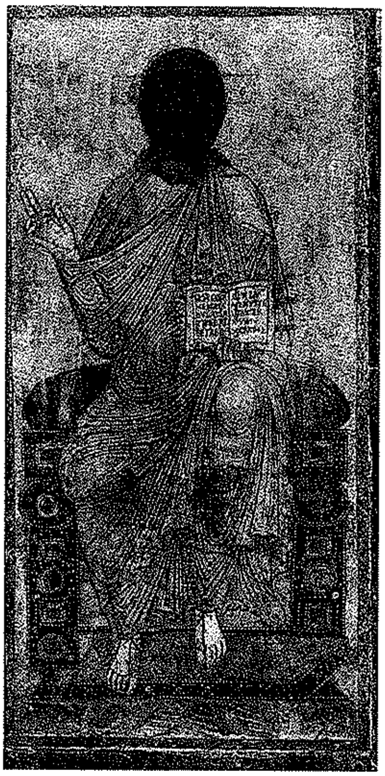
Em meados do séc. XV, "o ícone era venerado por uma irmandade à qual quase todo o povo romano pertencia", como conta Frei Mariano (texto 32). Os romanos sempre o carregaram na procissão de agosto, antes da irmandade ser abolida pelos franciscanos. Os comentários de Frei Mariano em relação à imagem "que chora" são reforçados por um guia de Roma que descrevia lágrimas pintadas no quadro (texto 35). Isso pode ser atribuído a um tipo de função oracular que fazia com que a Madona chorasse em casos de emergência. De qualquer modo, também soubemos que sua rival de São Sisto ficava pálida durante os dias da Paixão. Naquela época certamente era muito importante que uma imagem manifestasse sinais de vida. Mas as lembranças da Mater Dolorosa aos pés da cruz também devem ter ajudado a interpretação da imagem.

A fama do ícone de Aracoeli cresceu em tais proporções que em Praga, como presente ao imperador germânico Carlos IV, foi encomendado um painel arcaizado que usava uma pequena cópia do pergaminho desse ícone.[43] Bastante notável também é a Madona de Leão Magno, em Dublin. Antoniazzo Romano pintou esse painel para Sta. Maria Maggiore, em
269 1490, como uma versão modernizada do ícone da Defensora (cap. 19d).[44]

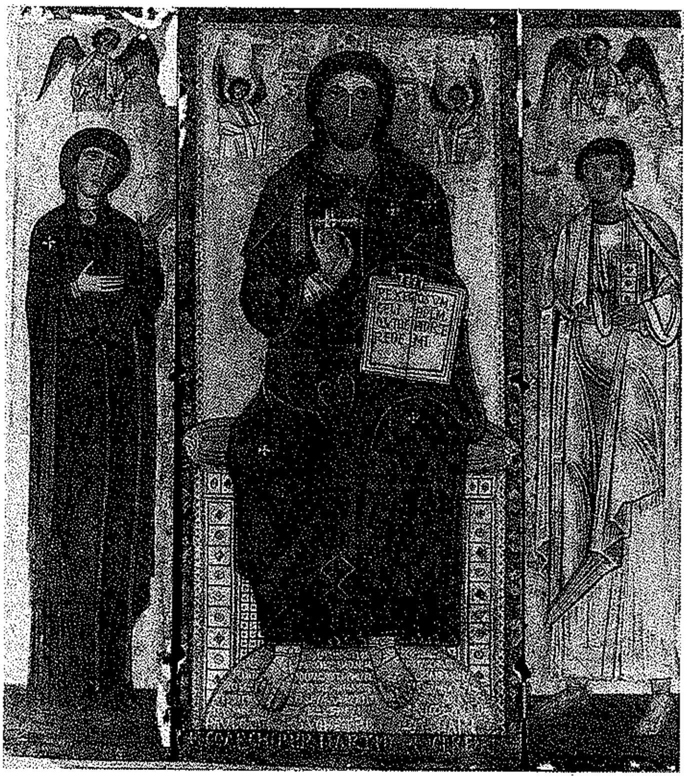
Finalmente, devemos tecer mais algumas considerações sobre a duplicata bizantina
149 de Spoleto,[45] apesar de já mencionada (cap. 13f). No séc. XIII, não era comum que uma importação grega fosse venerada como um ícone pintado por São Lucas. A imagem representa o tipo de ícone da Defensora, embora basicamente em uma imagem espelhada. Spoleto pertencia ao Estado papal desde 1198, mas o antigo ducado sempre fora o pomo da discórdia entre o imperador e o papa. Por motivos óbvios, o ícone atribuído a São Lucas foi mais tarde declarado, em Spoleto, como tendo sido um presente penitencial do imperador Barba Ruiva. O documento que supostamente sustentava essa alegação, de 1185, foi perdido antes de 1600. A imagem é do tipo popular em Roma, mas, como um original grego, não podia ser descartada como uma cópia de um modelo romano, mesmo que o quisessem. A cobertura de metal com a inscrição de uma mulher grega com o nome de Irene é prova suficiente da sua procedência. Na época, entretanto, ela parecia ser mais autêntica do que os ícones romanos aos quais tanto se assemelhava. Sua presença forneceu à cidade um novo prestígio, uma vez que a "Mãe de Spoleto" brilhou mais que a "Mãe de Roma".

d. A Multiplicação de um "Original" e a Procissão de Agosto

Um grupo de painéis restritos à província do Lácio constitui um fenômeno isolado na Itália, nos sécs. XII e XIII. Embora sua forma não encontre paralelo em nenhum outro lugar, ela repete um modelo de Roma. O tipo principal é representado em três trípticos, o
192 mais antigo dos quais adquirido pela catedral de Tívoli, no início do séc. XII.[46] A imagem de Cristo entronizado em tamanho natural é cercada por duas asas, nas quais a Virgem, totalmente vestida de púrpura, volta-se para seu Filho na posição de Defensora, enquanto São João Evangelista confirma que Ele é o "Verbo" que existia "no início" (João 1:1). Os painéis



192. Painel central de um tríptico, séc. XII. Tivoli, catedral



193. Tríptico, ca. 1200. Trevignano (Lácio), catedral

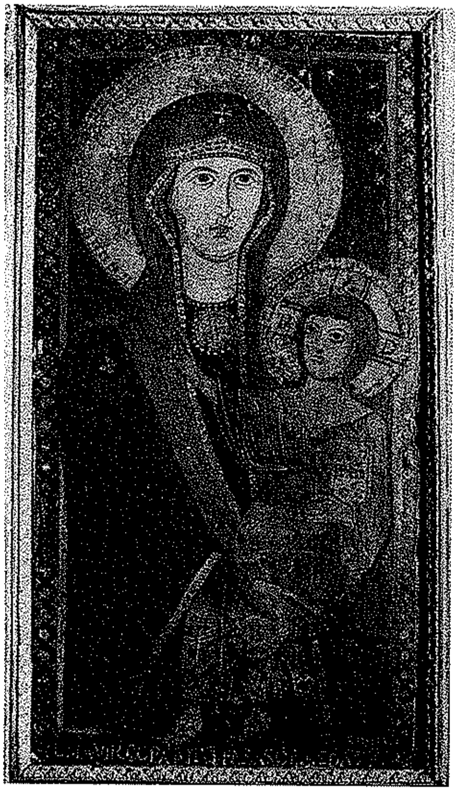
193 laterais dos trípticos de Trevignano e Viterbo mostram Pedro e Paulo como guardiães da Igreja Romana,[47] enquanto um querubim entre os dois guarda a entrada do Paraíso com uma espada flamejante.

No Lácio, ícones de corpo inteiro, uma raridade na Alta Idade Média, reproduzem
18 a antiga imagem milagrosa "não-pintada" do Latrão: assim como na cópia de Tívoli, eles também seguem o tamanho do original de cerca de um metro e meio. O desejo de reproduzir esse original é explicado por seu papel na vida cívica de Roma, principalmente na procissão de agosto, na qual toda a população acompanhava o ícone de Cristo até a igreja de Sta. Maria Maggiore na noite anterior à festa da Assunção (texto 4). Por razões às quais ainda vamos voltar, essa instituição foi adotada pelas cidades episcopais do Lácio.

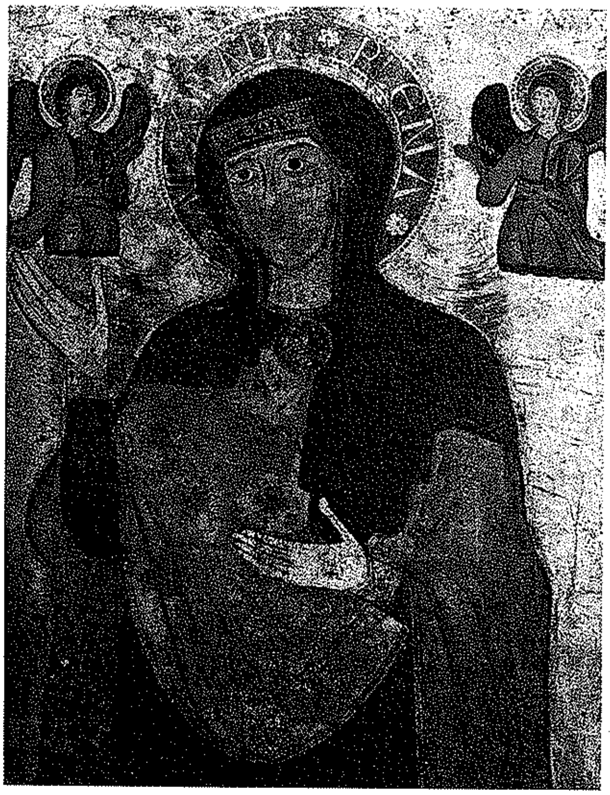
Nossas informações sobre esse costume, embora fundadas em textos antigos como esse
192 de Tívoli (texto 41), baseiam-se nos próprios painéis. Um ícone em alto-relevo de Castelchiodato até faz referência à unção do ícone durante a procissão.[48] Aos pés do Redentor, os quatro rios do Paraíso, onde os animais bebem, referem-se à abside do Latrão. O exemplo de Tívoli foi logo venerado tanto como se fosse o ícone original de São Lucas de Roma.[49] Os exemplos remanescentes foram mantidos na igreja episcopal da cidade ou na igreja da Virgem, que era a meta da procissão. Em Viterbo, o tríptico, que fora enterrado para ser salvo de um invasor, foi escavado em 1283 e depositado em uma capela especial na igreja de Sta. Maria Nuova, em 1327.[50] Em Tívoli, a imagem foi mantida em uma capela subterrânea na catedral.

Os exemplos restantes estão concentrados na Via Cassia, na direção de Viterbo, em Trevignano, Sutri, Capranica, Vetralla e Viterbo. Alguns deles foram mutilados ou pintados, enquanto outros não são os primeiros exemplos mantidos na cidade. Para entender melhor, precisamos analisar as duplicatas das imagens do Redentor, tarefa que até agora não recebeu grande atenção. São painéis da Madona que também tiveram um papel importante
195 na procissão de agosto. O ícone de Vetralla recebeu uma pintura de Cristo no verso, por volta de 1400, depois que o painel de Cristo correspondente foi perdido.[51] Desse modo, as duas imagens da procissão compartilhavam o mesmo painel. Em Tívoli, onde o painel de Sta. Maria Maggiore foi levado para encontrar o painel de Cristo na procissão (texto 41), o exemplo sobrevivente é uma cópia moderna que reproduz fielmente a imagem do séc. XIII.[52] Mas, por sua vez, o modelo não pode ter sido o painel original daquele local, pois o ícone de Cristo correspondente data do início do séc. XII.

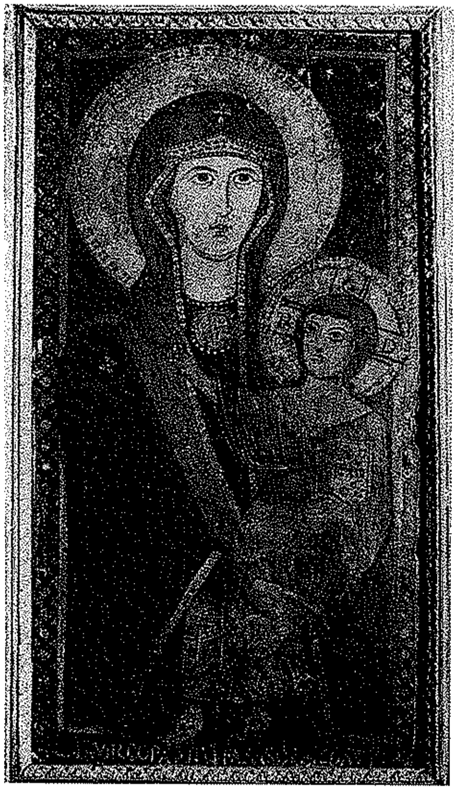
Devido a essas inconsistências e lacunas no material remanescente, deveríamos reconsiderar a história desses painéis e reconstruir o que foi perdido. Em Vetralla, onde somente
195, 194 o painel da Madona permaneceu, e em Viterbo, onde ele antecede em quase um século o painel de Cristo que existe hoje,[53] podemos presumir com segurança a existência de um ícone de Cristo perdido que fazia par com o painel da Madona da mesma época. Assim, duas imagens da Virgem que podem ter sido produzidas no início do séc. XII,



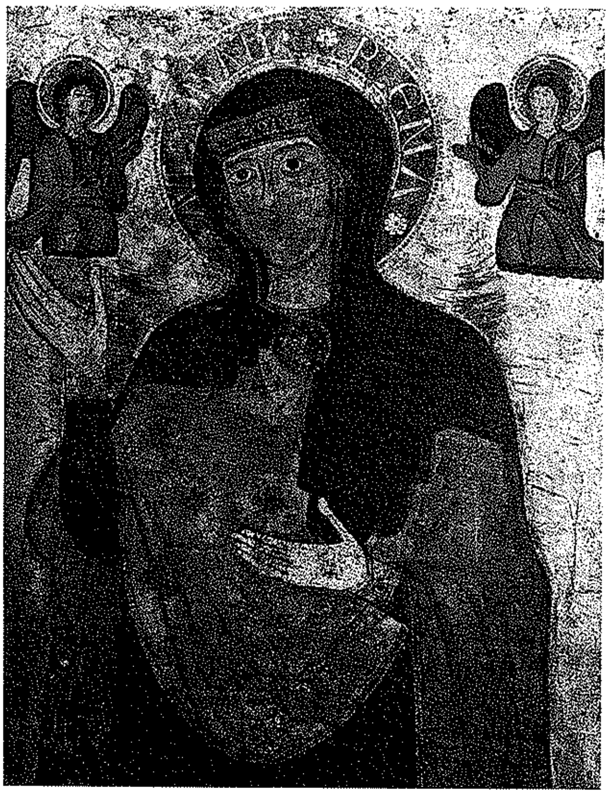
194. Painel mariano, início do séc. XII. Viterbo, Sta. Maria Nuova



195. Painel mariano, início do séc. XII. Vetralla (Lácio), catedral



194. Painel mariano, início do séc. XII.
Viterbo, Sta. Maria Nuova



195. Painel mariano, início do séc. XII.
Vetralla (Lácio), catedral

na mesma oficina romana, fazem parte de um grupo importante e antigo de ícones processionais do Lácio.

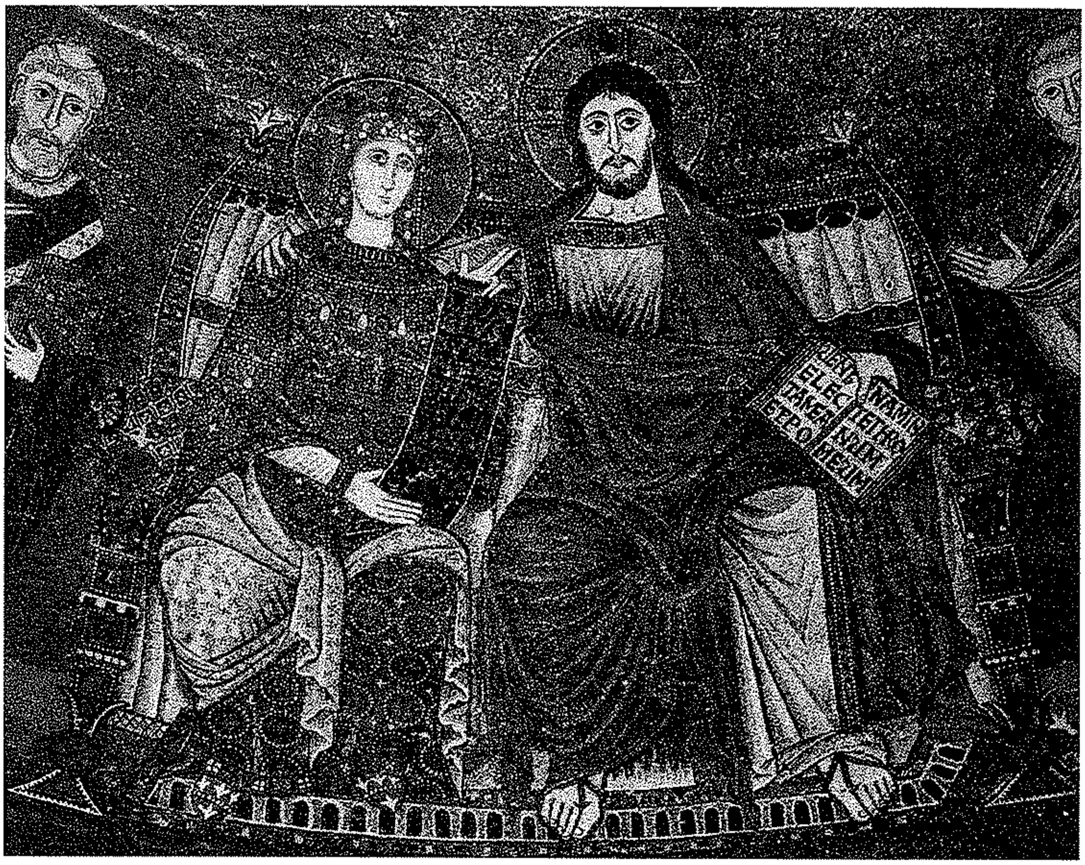
Devemos, contudo, tecer mais considerações a esse respeito. Os painéis sobreviventes em Vetralla e em Viterbo, ainda que produzidos no mesmo âmbito, diferem quanto ao tipo
V de ícone que reproduzem. O primeiro copiou o original do ícone de São Sisto e o outro
21 duplicou o ícone original de Sta. Maria Maggiore.[54] Eles fornecem uma prova adicional da participação dos dois ícones romanos originais na procissão de agosto. O ícone de São Sisto, cuja postura suplicante se adequava melhor à ocasião, acompanhava o ícone de Cristo durante a procissão, e o ícone de Sta. Maria Maggiore aguardava o painel de Cristo no final da procissão noturna. No Lácio, entretanto, era escolhido um dos dois painéis da Madona para fazer par com a imagem de Cristo.

194 A inscrição no painel de Viterbo tem uma tendência anti-herética, para o qual havia motivos suficientes no início do séc. XII. Diz ela: "A venerável Virgem deu à luz Aquele
193 que a falsa Sofia negou". A inscrição no painel de Cristo em Trevignano ressalta um novo aspecto, fazendo o Redentor referir-se a si mesmo na primeira pessoa como o "Rei do Céu", que "redimiu as pessoas da morte". O termo *Rex caeli* é suficientemente específico para aludir à *Regina caeli*, como o ícone de Sta. Maria Maggiore era, então, chamado (cap. 4d). As pinturas de São Pedro e São Paulo nos painéis laterais reforçam as características romanas do grupo ao seu próprio modo.[55]

Pouca atenção tem sido dada ao propósito ou ao significado da procissão de agosto na qual os ícones eram carregados. As imagens têm interessado os historiadores menos que as fontes escritas, mas nesse caso elas falam uma linguagem muito mais clara que os textos, até mesmo porque sobreviveram. Não se pode duvidar que as cerimônias nas quais eram usadas faziam parte da reorganização do Estado papal na época da Reforma da Igreja,[56] do qual o Lácio era o verdadeiro centro e a província mais importante. Seus bispos, que eram a facção mais forte do colégio de cardeais, haviam sido treinados na cúria e eram frequentemente chamados de volta a ela. O governo monárquico da Igreja no Lácio era firmemente baseado nos cabidos da catedral local, que tinham o direito de eleger os bispos. Portanto, é significativo que o painel de Cristo de Trevignano tenha sido doado por um arcebispo chamado Martino, que deve ter sido um membro do cabido da catedral local. Na eleição do bispo, o povo só tinha o direito de aclamação e, desse modo, tinha que se contentar com a metáfora de um casamento com a Igreja. Outro ato simbólico era a procissão popular de agosto. Na inscrição de seu livro aberto no painel de Trevignano, Cristo fala assim do *populus* que ele redimiu. A presença papal no Lácio era crescente, dadas as residências de verão da cúria e os sínodos e sessões judiciais com a presença do papa. A procissão de agosto exportou uma instituição romana a fim de erigir a Igreja de Roma em outros centros do Estado papal. Desse modo, o original que foi duplicado nas imagens foi, no final das contas, a própria Igreja de Roma. As réplicas serviam para demonstrar a unidade da Igreja com o povo dentro da estrutura de uma prática originada em Roma. Os governantes da Igreja cediam suas imagens ao povo na procissão de agosto para dar-lhes uma oportunidade de desempenhar um papel ativo. O povo tinha a impressão de que estava se encontrando diretamente com as personagens celestiais, às quais podiam expressar todos os seus desejos comuns.

O mosaico da abside de Sta. Maria em Trastevere resume o papel dos ícones na vida 196
cívica de Roma de uma maneira impressionante. O tema real é a festa da Assunção, o clímax anual da vida comunitária da cidade. Os dois ícones que se encontravam nessa ocasião deram suas características ao par de figuras representadas no mosaico. Cristo
aparece entronizado aqui do mesmo modo que no painel do Latrão e Maria executa o 18
mesmo gesto do ícone de São Sisto, que acompanhava a imagem de Cristo na procissão. 190
A Madona, reconhecida como a Noiva de Cristo, simbolizava a Igreja de Roma; percebida como a Defensora, no entanto, a Madona simbolizava o povo de Roma e seus interesses. Nesse papel, ela chegou a se opor ao papa quando ele esteve pronto para tomar posse dela e levá-la para sua residência. O mosaico da abside, para resumir seu duplo significado, tanto representa um casal que se encontra no céu, quanto dois ícones que personificam os papéis do papa e do povo romano no palco público da procissão de agosto.

Mesmo os pequenos conventos empenhavam-se em adquirir réplicas exatas do original de São Sisto, o qual, na época, estava em mãos das freiras de Sta. Maria de Tempuli.
O convento do Campo de Marte adquiriu de uma vez duas réplicas, uma para cada uma 188
das igrejas, e perpetuou a lenda sobre o ícone proeminentemente em pinturas de parede. 187
Mas, segundo a lenda, o original teria sido colocado, primeiramente, não sob a proteção das freiras, mas de três homens leigos. Deve ter sido por essas razões que a igreja do Monte Aventino – onde Aleixo, o "homem de Deus" e favorito do povo, estava enterrado – obteve a réplica. Finalmente, no Monte Capitolino, outra cópia se viu envolvida no novo movimento comunitário. Juntando todos esses aspectos, obtemos um esboço do papel dos ícones na vida cívica de Roma.



VENI
ELEC
TA ME
ET PO
NAM I
TE TRO
NUM
MEUM

196. Mosaico em abside, séc. XII (detalhe). Roma, Sta. Maria em Trastevere

Notas

1. *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* (Valentini e Zucchetti 19842-46, 2:319ff., esp. 336 nº 4).
2. Ibid. 356-57 nº 13.
3. Cf. o texto de Benedictus Canonicus (ibid., 216-17).
4. Como em um lecionário do séc. X e em João Diácono no séc. XII, diante de uma bula de Clemente V, em 1305, essa versão foi revogada. Para referências, ver cap. 4 n. 61.
5. Cf. Krautheimer (1980), 56. Para referências sobre o ícone de São Lucas, ver cap. 4, n. 67, e Wolf (1990). Bartholomaeus Tridentinus fala, em 1244, de uma *"imago ad fontes quae dicitur Regina Coeli"*. No séc. XIII, Durandus, em sua análise racional da *divina officia*, cita essa *"super limen baptisterii servatur quam Romani Reginam vocant"*. O tabernáculo da imagem provavelmente é posterior ao da relíquia do berço (1256), mas ainda pertence à época pré-gótica.
6. Para referências, ver cap. 4 n. 67.
7. Para referências, ver n. 40 abaixo.
8. Cf. Belting (1982c), 35ff.
9. Marangoni (1747), 240ff., e Hager (1962), 45 e 47. A imagem, também chamada de *Regina caeli*, supostamente havia sido levada para lá na época de Gregório IX, embora isso seja impossibilitado por sua data de origem mais recente. Cf. também Garrison (1949), nº 117; Hueck (1970), 140ff. Sobre a lenda mais antiga do culto (Clm. 14630, fol. 11), cf. Huelsen (ver n. 23 abaixo), 151.
10. Sobre a imagem em Grottaferrata (de cedro, 125 x 42 cm), cf. A. Rocchi, *L'immagine di S. Maria di Grottaferrata* (Roma, 1887); *Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte . . . del Lazio: Mostra di opere d'arte restaurate* (Roma, 1968), 8 nº 2; Pace (1985), 265-66 (com atribuição a um pintor cipriota).
11. Cf. Belting (1981a), 66-67, 308, nº 1.
12. Garrison (1949), nº 280, e Hager (1962), 35-36. A inscrição diz "*Rex ego sum coeli populum qui de morte redemi*".
13. Cf. Benedictus Canonicus (Valentini e Zucchetti [1946], 213 e 216-17).
14. Forsyth (1972), 42.
15. Nicholas Maniacutius (cf. texto 4C), p. 19 nº 9; Jakob Rabus, *Eine Münchner Pilgerfahrt i. J. 1575* (Munique, 1925), 54ff.; Bertelli (1988), 52ff.
16. P. Bombelli, *Memorie istoriche delle immagini di Maria Vergine che si venerano in Roma coronate del R.mo Capilolo*, 3 vols. (Roma, 1795), e Dejonghe (1967).
17. Ladner (1941)-84, 1:195ff. e ilus. 19 sobre a *Camera pro secretis consiliis.*
18. Ibid., 202ff. e ilus. 20.
19. Peregrino anônimo de Salzburgo (Bertelli 1961c, 17ff.).
20. Ver cap. 4 n. 59.
21. Sobre a construção, cf. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae* (Roma, 1967), 3:61ff. Sobre sua história, cf. G. Ferrari, *Early Roman Monasteries* (Roma, 1957), 225ff., e V. J. Koudelka, "Le Monasterium Tempuli et la fondation dominicaine de S. Sisto", *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1965): 5-81.
22. Sobre o ícone, cf. C. Bertelli, "L'immagine del Monasterium Tempuli dopo il restauro", *Archivum Fratrum Praedicatarum* 31 (1965): 82-111; Hager (1962), 47ff. e C. Bertelli, em *Storia dell'arte italiana* 2.1 (Turim, 1983), 31.
23. A lenda romana aparece em *Acta Sanctorum July* 17 (Paris, 1868), Julho, 4:251-53. Para referências, ver L. Duchesne, "Notes sur la topographie de Rome au moyen Age", *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école Française de Rome* 10 (1890): 225-26, sobre o vitae; M. Rössler, *Die Fassungen der Alexioslegende*

(Viena, 1905), e A. Amiaud, *Le légende syriaque de St. Alexis l'homme de Dieu* (Paris, 1889). Sobre a versão grega, cf. F. M. Pereira, em *Analecta Bollandiana* 19 (1900): 243ff., e sobre as antigas versões francesas, cf. D. K. Uitti, *Story, Myth, and Celebration in Old French Narrative Poetry* (Princeton, 1973), 3ff. Sobre a história do mosteiro romano na região chamada Blachernae, no Monte Aventino, cf. Ferrari (ver n. 21 acima), 78ff.; e C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel medioevo* (Florença, 1927), 171-72. Os restos mortais de Aleixo supostamente foram levados de Damasco para Roma, em 977, por Metropolitano Sérgio.

24. Wilpert (1914-17) , vol. 4, ilus. 242, e G. Ladner, "Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., 5 (1931): 33ff., e esp. 63 e ilus. 16; e E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting* 1.1 (Florença, 1953), 1ff.

25. O. Montenovesi, *La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno* (Roma, 1959), e idem, em *Capitolium* 25 (1950): 219; E. T. Prehn, em *Rivista d'arte* 36 (1961): 19ff. Sobre a história do mosteiro, cf M. Bosi, *S. Maria in Campo Marzio*, Le chiese di Roma illustrate (Roma, 1961), e Ferrari (ver n. 21 acima), 207ff. O convento é citado pela primeira vez com o título duplo de Gregório e Maria em 937, embora seja referenciado somente como o oratório de Gregório em 806. Diz-se que ele havia sido originalmente ocupado por membros da ordem basiliana.

26. Dejonghe (1967), 147-48 e fig 35; L. Grassi, "La Madonna di Aracoeli", *Rivista di archeologia cristiana* 18 (1941); 83-84; e L. Mortari, "La Madonna di S. Maria in Campo Marzio", *Studi romani* 22 (1974): 291-92. Sobre o painel da Coleção Cini, cf. Garrison (1949), nº 138, e E. B. Garrison, em *Bibliofilia* 70-71 (1972): 121ff., e Eunice D. Howe, "Antoniazzo Romano, the 'Golden Legend', and a Madonna of S. Maria Maggiore", *Burlington Magazine* 126 (1984): 417-18. Quando o convento foi dissolvido, o painel (107 x 57 cm) parece ter passado para os oblatos do Teatro di Marcello, que o venderam.

27. O painel agora está ao lado do altar da Capela Paulina e dá uma idéia exata da aparência do original do séc. XVI.

28. O painel, 90 x 58 cm com tela, traz a inscrição "*Fons Lucis Stella maris*". A assinatura provavelmente é "*Petrus pictor*". No séc. XV, inscrições em túmulos referiam-se à *miraculosa imago*. Sobre a imagem, cf. Grassi (ver n. 26 acima), 83-90; Hager (1962), 48; Matthiae (1966) , fig. 237; M. V. Brugnoli, em *Attivitá della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio 10 Settimana dei Musei* (Roma, 1967), 16-17 nº 8 fig. 12.

29. O painel, medindo 101 x 75,5 cm (tela em madeira de castanheira), foi para Sta. Vergine Assunta e S. Bernardo, a igreja da confraternidade construída em 1418 e, como uma imagem de São Lucas, somente era *scoperta in feste solemni*. Cf. Matthiae (1966), fig 241; L. Mortari, "L'antica Madonna su tavola della chiesa romana del SS. Nome di Maria", *Commentari*, (1972), 3ff., e *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per il Lazio* (catálogo; Roma, 1972), nº 2 ilus. 3.

30. O painel está assinado "presbítero Belizo" e "Bellus homo pictor". Cf. I. Toesca, "L'antica Madonna di S. Angelo i. P.", *Paragone* 227 (1969): 3ff.

31. Ver as referência na n. 21 acima.

32. Ver n. 40 abaixo.

33. Ferrari (ver n. 21 acima), 211-12, e Valentini e Zucchetti (1946), 319 e 360. A lista declara: "*S. Alexii, ubi est corpus eius*", e "*S. Maria in Capitolio, ubi est ara Filii Dei*".

34. Para referências, ver n. 25 acima.

35. Para referências, ver n. 23 acima. Sobre a imagem da Madona em tela com uma sobreposição de uma grossa camada de tinta, localizada em Sto. Alessio, cf. Grassi (ver n. 26 acima), 81-82 fig. 7; C. Brandi, em *Bollettino dell'Instituto Centrale del Restauro* (1952), 183 e 193; Dejonghe (1967), 95-96 fig 20.

36. O painel está registrado somente na gravura lateralmente invertida feita por Barbazza, onde também é mostrado um busto de Cristo no canto superior (cf. Dejonghe 1967, fig. 51). Sobre a história do mosteiro, que estava em disputa com o convento em Tempuli por terras no séc. XI, cf. *Notizie dell'origine . . . del monastero di S. Ambrogio alla Massima* (Roma, 1755). O mosteiro estava situado perto do pórtico de Octavia.

37. Dejonghe (1969), 109, e J. S. Gaynor e I. Toesca, *S. Silvestro in Capite* (Roma, 1963), 80.

38. Por exemplo, Sta. Maria em Via Lata (ver n. 28 acima), S. Lorenzo em Damaso (57 x 81 cm em tela; cf. I. Toesca, em *Paragone* 231 [1969]: 56), Vetralla e Tivoli (ver nn. 51 e 52 abaixo). No antigo oratório do Latrão, abaixo da Scala Santa, havia um afresco com a inscrição "*Compagna de l'iconi*", para o qual William S. Tronzo chamou minha atenção. Cf. S. Waetzoldt, *Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Viena, 1964), nº 134.

39. Ladner (1941-84), 2:9ff., e Matthiae (1967), 305ff. Cf. esp. E. Kitzinger, "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth Century Art", *Art Bulletin* 62 (1980): 6ff., e Tronzo (1990). Cf. também Belting (1987a).

40. No painel de faia, que mede 82 x 52 cm, cf. E. Lavagnino, "La Madonna dell'Aracaeli e il suo restauro", *Bollettino d'arte*, (1938), 529ff.; B. Pesci, "Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli", *Rivista dell'archeologica cristiana* 18 (1941): 51ff.; Grassi (ver n. 26 acima), 65ff.; Bertelli (ver n. 22 acima), 95ff.; e Hager (1962), 49. Sobre a história do altar e da imagem, além de Pesci, cf. esp. R. E. Malmstrom, *S. Maria in Aracoeli at Rome* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1973), 121ff.

41. Para referências, ver n. 23 acima.

42. R. Piur, *Cola di Rienzo* (Viena, 1931), 111-12; A. M. Ghislaberti, ed., *Vita di Cola di Rienzo* (Florença, 1828), 76-77.

43. A. Matejcek e J. Pesina, *Czech Gothic Painting* (Praga, 1950), nº 177 e ilus. 120 (72 x 48 cm).

44. Cf. o estudo de Eunice Howe mencionado na n. 26 acima e Wolf (1990).

45. Ver cap. 12 n. 71. Para referências anteriores, cf. esp. S. B. Mercati, em *Spoletium* 3.1 (Abril 1955): 3 (nunca foi feito um estudo detalhado), e Hager (1962), 52 e 48, e nn. 201-2, com evidência da veneração no séc. XIII. Os descendentes de Petrus de Alipha, que incluíam o doador da moldura de metal, eram de clara importância no sudeste da Itália nos sécs. XII e XIII. Sobre a história de Spoleto e Roma, cf. D. Waley, *The Papal State in the Thirteenth Century* (Londres, 1961), 37 e passim.

46. Para referências, cf. Volbach (1940-41), 97ff.; Garrison 1949, nºˢ 274-92; Garrison (1955-62), 2:5ff.; 3;189-90, 210-11; Hager (1962), 36ff.; Matthiae (1966), 58ff. Sobre o painel de Tívoli, cf. Garrison (1949), no. 279; Garrison (1955-62), 3:189-90; Hager (1962), fig 279; Matthiae (1966), pl. em cores na p. 60; e F. Bologna, *La pittura italiana delle origini* (Roma, 1962), figs. coloridas 17-18.

47. Garrison (1949), nºˢ 280 e 299; Garrison (1955-62), vol. 2, figs. 11 e 14-15.

48. Hager (1962), 36 com fig 36.

49. Cf. os exemplos em Garrison (1955-62), 3: 189-90.

50. Hager (1962), 37.

51. Ibid., 49 e figs. 52-53. Cf. também Garrison (1955-62), 3:210 com fig.; Matthiae (1966), fig. 71. As dimensões são 105 x 97 cm.

52. I. Toesca, em *Mostra dei restauri 1969* (Roma: Palazzo Venezia, XIII Settimana dei Musei, 1970), 9-10 e ilus. 1-3 (103 x 65 cm). A Madonna delle Grazie traz a inscrição com a saudação em inglês na borda inferior.

53. Garrison (1955-62), 3:210-11 com fig.; Matthiae (1966), fig. 70. Lê-se "*Alma Virgo parit quem falsa sofia negavit*" e é seguida pela assinatura "*Petrus pictor*". As dimensões são 80 x 42 cm.

54. Ver cap. 15a e cap. 4 n. 63. Sobre outra cópia, cf. E. B. Garrison, em *Burlington Magazine* 89 (1947): 147-48 com ilus. IC.

55. Cf. os trípticos em Viterbo e Tivoli (Garrison 1955-62, vol. 3, com figs.).

56. P. Toubert, *Les structures du Latium médiéval* (Roma, 1983), 2:806ff. (os bispos), 840ff. (os capítulos da catedral), e 1039ff. (as origens do estado papal). Sobre a história externa, cf. P. Partner, *The Lands of St. Peter* (University of California Press, 1972), 127ff. e 159ff.

16. "À MANEIRA DOS GREGOS": ÍCONES IMPORTADOS NO OCIDENTE

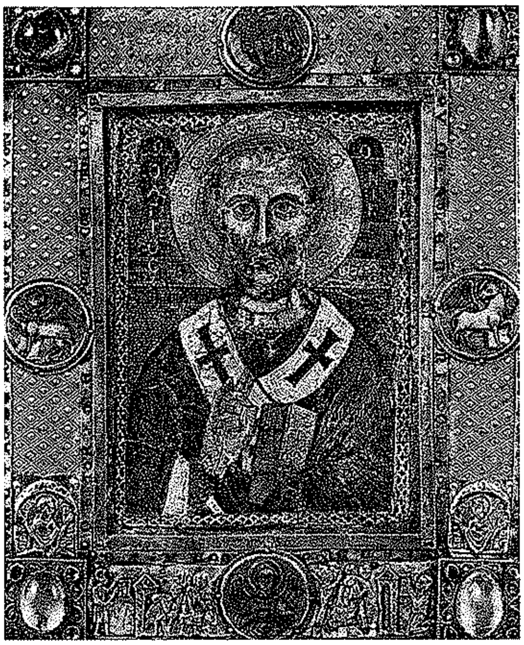
a. A Origem Oriental: idéia e realidade

O bispo Altman de Passau (m. 1091), segundo seu biógrafo, recebeu de presente dos duques da Boêmia "um precioso painel com uma bela caixa de metal [*caelatura*], em que a Virgem estava representada à maneira dos gregos [*graeco opere*]".[1] Esses ícones importados vieram para o Ocidente em todas as épocas, mas sua influência na pintura de painéis culminou no séc. XIII, sobretudo na Itália. A importação também continuou depois disso, mas então os ícones importados já eram vistos como originais veneráveis dos tempos antigos, sempre cercados de lendas. As réplicas, cujos arcaísmos distinguiam-nas de outros trabalhos produzidos na época, enfatizavam os desejos religiosos dirigidos à imagem autêntica e não os critérios de arte contemporânea.

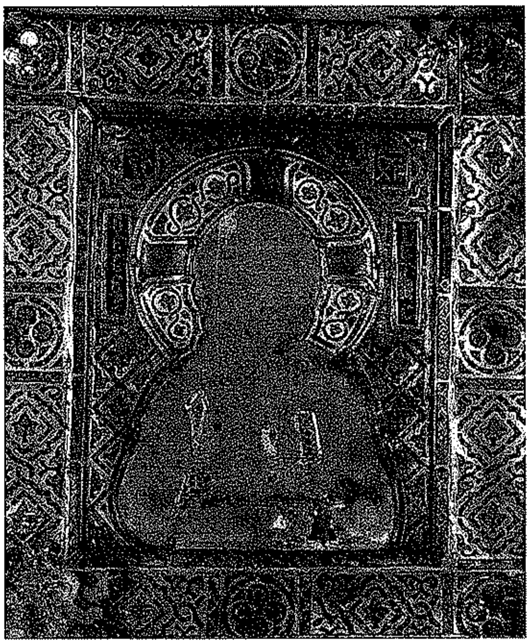
Os ícones de antes do séc. XIII podem ser mais facilmente reconhecidos por seu reflexo em diferentes meios artísticos. O brasão do convento de Schwarzrheindorf, de 1172, 200
por exemplo, mostra uma Virgem de Ternura com o Menino que, complementada com inscrições gregas, revela claramente o contato com um ícone do Oriente, talvez um visto em Colônia.[2] Esses ecos de ícones não são incomuns. Eles são encontrados em pinturas de manuscritos,[3] bem como em pinturas murais[4] e relevos em pedra.[5]

Um livro de padrões do séc. XII do Alto Reno contém uma lista de 75 desenhos que incluem representações em tamanho integral das *Maiestas* e ilustrações em meio-corpo (*dimidia figura*) da Virgem e de outros santos de acordo com o padrão dos ícones.[6] A referência lacônica a um "Teodoro a cavalo com outro santo" não deixa claro se se trata de um ícone com os dois santos montados a cavalo, comum no tempo das cruzadas. Mas o desenho, que nesse caso sobreviveu, não deixa dúvidas.

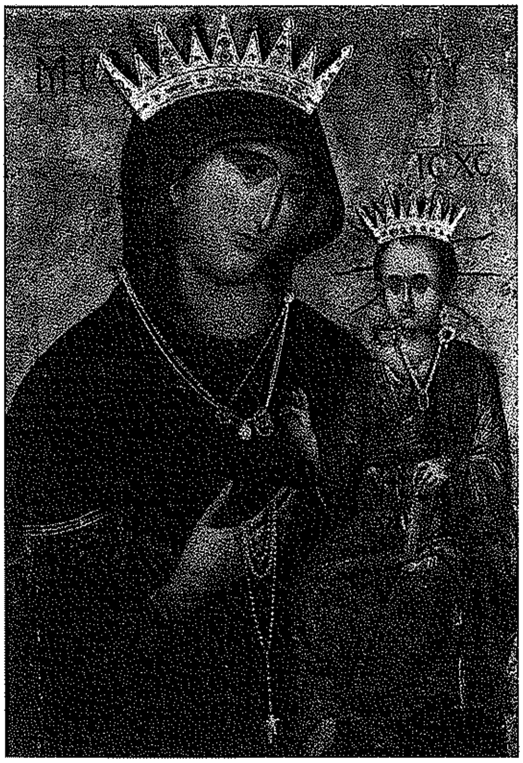
Se ainda existem ícones importados, normalmente são os que tiveram uso intenso e que causaram grande impacto por meio das lendas a eles associadas. Contudo, essas lendas raramente contam a verdade histórica sobre as origens dos ícones, uma vez que eles supostamente são provenientes do Oriente. Uma exceção feliz é o pequeno ícone de São Nicolau de Aachen-Burtscheid, que recebeu uma moldura gótica em metal no séc. XIII. Desde essa 197
época, as lendas tratam de sua origem no Oriente e celebram os milagres que ele realizou no



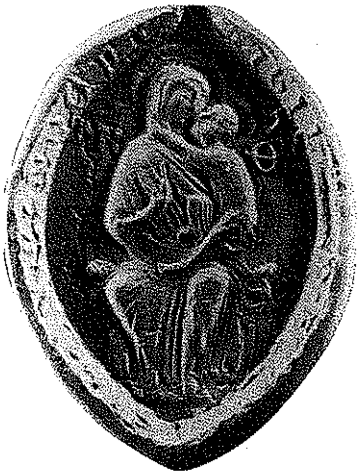
197. Ícone de S. Nicolau, sécs. XII e XIII. Aachen-Burtscheid



198. Ícone em esmalte de Constantinopla, séc. XII. Roma, Sta. Prassede



199. Madona della Pace, séc. XIV. Veneza, S. Giovanni e S. Paolo



200. Selo de Schwarzrheindorf para o ano de 1172. Düsseldorf, Arquivo Central do Estado

Ocidente.[7] A inscrição gótica na moldura diz que "o *ycona* de Nicolau brilha na glória das virtudes do santo". Nesse livro de milagres escrito em 1223, o monge cisterciense Cesário de Heisterbach conta os milagres realizados pelo ícone, principalmente para mulheres em trabalho de parto. Ele foi levado para Aachen pelo filho de um rei grego e "diz-se que o retrato milagroso foi pintado em vida".

O próprio ícone, "restaurado" a ponto de ficar irreconhecível, provavelmente foi valorizado sobretudo por sua técnica de mosaico, desconhecida no Ocidente em imagens de painel. O valor atribuído às raridades técnicas aumentou ainda mais no Renascimento, quando deixou-se de considerar que o ícone teria ainda algo a ensinar no sentido artístico. Um ícone grego de Cristo em Florença é mencionado nos primeiros catálogos dos Médicis como um objeto precioso devido à técnica de mosaico.[8] Em 1475, o papa Sisto IV presenteou o ícone em mosaico de Chimay a Felipe de Croy, o representante da Borgonha.[9] Os ícones esmaltados também gozavam de prestígio, como se pode ver pelos exemplos de Maastricht e de Sta. Prassede, em Roma.[10] O painel de Cristo, nesta cidade, como diz a inscrição na 198 moldura de esmalte, uma vez representou Cristo como o Benfeitor (*Euergetēs*), a quem foi dedicado um famoso mosteiro de Constantinopla.

Os ícones importados geralmente eram apreciados por sua extravagância técnica ou por seus materiais caros como mosaicos, esmalte, prata e pedra-sabão. Somente no séc. XIII é que os ícones pintados tiveram um papel importante no desenvolvimento da pintura de painel no Ocidente. Os ícones que inspiraram esse desenvolvimento não eram necessariamente famosos, mas em geral ficaram famosos somente no Renascimento, quando a pintura de painel tornou-se comum e os ícones importados não personificavam mais um ideal artístico, mas representavam uma tradição religiosa que enfrentava a ameaça de extinção.

A fascinação da origem oriental dos ícones não pode mais ser rastreada até uma época específica, mas a crença nos arquétipos que vieram das terras da Bíblia por meio de Bizâncio era mantida universalmente no séc. XIII,[11] como se pode ver num sermão de Frei Giordano em Florença (cap. 14e). As relíquias corporais eram acompanhadas por imagens com um autêntico arquétipo oriental, cuja pretensão de verossimilhança precisava ser atendida pelos pintores de réplicas. A imagem pintada por São Lucas desafiou os pintores a imitarem seu colega apostólico. O ícone grego, assim definido como um ideal obtido apenas por alguns poucos originais no Ocidente, assumiu diversas funções, as quais serão descritas nas páginas a seguir.

O ícone importado era mais importante como *idéia* do que como *fato*. A idéia poderia ser anexada indiscriminadamente aos produtos ocidentais, cujo prestígio aumentava com a sua suposta proveniência. No entanto, um número considerável de ícones foi realmente importado. Analisaremos primeiro essa questão e tentaremos fazer uma justa consideração das circunstâncias milagrosas ou desonrosas em que eles foram adquiridos. Os ícones selaram acordos de Estado, foram valiosos butins de guerra e atribuíram prestígio à fundação de mosteiros. Sempre que um ícone oriental – geralmente considerado muito antigo – aparecia, ele inaugurava um culto do mesmo modo que uma relíquia, trazendo fama e riqueza ao local ou ao proprietário. O padrão era sempre o mesmo. Maior importância era atribuída à procedência; depois, à forma de aquisição, que comprovava a origem alegada. Se o doador fosse príncipe ou rei poderia garantir até a procedência mais inacreditável. As lendas sobre a origem e os milagres dos ícones se multiplicaram, tornando-se cada vez mais audaciosas e não hesitando em usar documentos falsificados. Quando estudos mais detalhados foram dedicados às imagens, durante o Renascimento e a Contra-Reforma, o entrelaçamento de verdade e invenção muitas vezes tornou-se impenetrável.

1 De acordo com uma boa tradição, o ícone oficial de Maria, padroeira de Veneza, foi capturado da biga de um general bizantino durante o cerco de Constantinopla (cap. 10d). Pelo seu nome, *Nicopeia*, o original de S. Marco ainda lembra o papel bizantino da Virgem como guia do exército e condutora de vitórias. Nas festividades de Estado e nas peregrinações em Veneza, o ícone simbolizava a verdadeira soberana, reinando acima do Estado republicano. Do mesmo modo, a propriedade do original da *Hodegetria* produziu um conflito aberto que foi decidido pela luta nas ruas de Constantinopla, em 1204, entre duas facções venezianas que representavam o Estado e a Igreja (cap. 4d). Os ícones que faziam milagres eram prontamente usados como garantias para o fechamento de acordos,
III como vemos por uma imagem de Cristo que foi dada pelo imperador bizantino ao capitão dos genoveses no Bósforo, Leonardo Montaldo que, por sua vez, deu a imagem a uma igreja de Gênova, em 1384 (cap. 11a). Trata-se, na verdade, de uma das poucas réplicas antigas do original da imagem do manto e carrega como selo de autenticidade sua própria história ilustrada no suporte de metal do séc. XIV.

Outros ícones chegaram aos novos proprietários de modo menos espetacular. A
199 chamada Madonna della Pace, em Veneza, era um trabalho recente quando foi adquirida pelo veneziano Paolo Morosini em Constantinopla, em 1349.[12] Pela dignidade do Cristo Menino e pelo tratamento da face, parece um ícone de Monte Sinai que sabemos ter sido desenhado pelo pintor Manuel de Constantinopla. Apesar da cobertura de tinta, ainda mostra claramente as características de um produto oriental. Conquistou grandes honras em Veneza depois que foi adquirido pelos dominicanos da igreja de S. Giovanni e S. Paolo.

Quando um ícone passava da propriedade privada para a Igreja, geralmente adquiria as lendas históricas que o tornariam adequado a uma imagem de culto público. O ícone
149 da Virgem da catedral de Spoleto, uma obra-prima bizantina de cerca de 1100, tinha tido dois proprietários particulares antes de receber honrarias públicas nesta catedral (cap. 15d). Na estrutura de metal, uma mulher grega do sul da Itália redireciona para si a petição pintada original da Madona, ocultada pelo novo suporte. A inscrição particular dessa pessoa, entretanto, não impediu que o bispo de Spoleto considerasse o ícone como uma dádiva penitencial do imperador Barba Ruiva para Spoleto.

Um painel similar da Virgem já passara por muitas mãos antes de ser doado pelo bispo Nicodemus Della Scala à sua catedral em Freising, em 1440.[13] Seu estado original pode ser visto somente por radiografias, que revelam um trabalho incomum de cerca de 1100. Em uma segunda fase em Constantinopla, pouco antes de 1235, um prelado 201
chamado Manuel deu-lhe um suporte de metal no qual está inscrito o título poético "Esperança dos Desesperados" (*Elpis tōn Apelpismenōn*). Nessa nova estrutura de metal, finalmente, o ícone foi totalmente repintado no início do séc. XIV, antes de chegar por vias indiretas às mãos da família Della Scala, talvez como um presente do imperador bizantino. Nicodemus Della Scalla, bispo de Freising desde 1421, doou o ícone ao novo e grande altar-santuário executado por Jakob Kaschauer, onde era exibido nas quatro festas da Virgem todos os anos. Naturalmente, nesse ínterim, ele também se tornara um original pintado por São Lucas.

b. A Corte Imperial de Praga e seus Ícones

Os novos governantes podiam sustentar sua autoridade com a doação de ícones milagrosos do Oriente, cujo culto incluía lealdade ao doador. Em 1382, com os eremitas paulinos da Hungria, um príncipe da casa de Jagiellon fundou o mosteiro de Jasna Gora, na Polônia, onde os fiéis supostamente apoiavam a continuação da dinastia. O prestígio do mosteiro cresceu com o presente do ícone de Nossa Senhora de Czestochowa.[14] Se ele é realmente um trabalho italiano ou oriental é de importância secundária, pois apenas a lenda oficial importava nesse contexto. A Madona de Brno, se fosse limpa, poderia se revelar como uma imagem importada do Oriente.[15] Fez parte do programa pelo qual a Casa de Luxemburgo se estabeleceu como governante da Boêmia e Morávia. Em 1356, o imperador Carlos IV deixou-a como herança para a ordem de eremitas agostinianos recém-fundada pelo seu próprio irmão, o margrave João Henrique. O filho do fundador tinha a imagem da "Madona Preta" de Brno emoldurada em ouro e prata.

Em Praga, onde os interesses transcendiam os assuntos locais, o imperador introduziu um culto público em grande escala dedicado aos tesouros imperiais sagrados.[16] Eles foram colocados na fortaleza de Karlstein, onde as relíquias eram mais bem cotadas do que as imagens. As imagens devocionais foram importadas da Itália, contudo, a pintura local de painéis obteve maior triunfo quando as paredes da capela da Santa Cruz foram cobertas com uma série contínua de imagens pintadas em painéis que representavam os santos do calendário local e incluíam até uma relíquia.[17] A reunião de santos forma um tipo de conselho celestial, expresso na metáfora das paredes brilhantes da Jerusalém celestial. Os santos individuais são personificados em ícones, ligados como em uma iconóstase. Nos documentos da fundação (1357), a cruz de Cristo é realmente reconhecida como o centro da veneração, mas o mesmo texto fala da ânsia em relação à Sua face, "que não somente toda a humanidade", mas também os anjos desejam ver.[18]

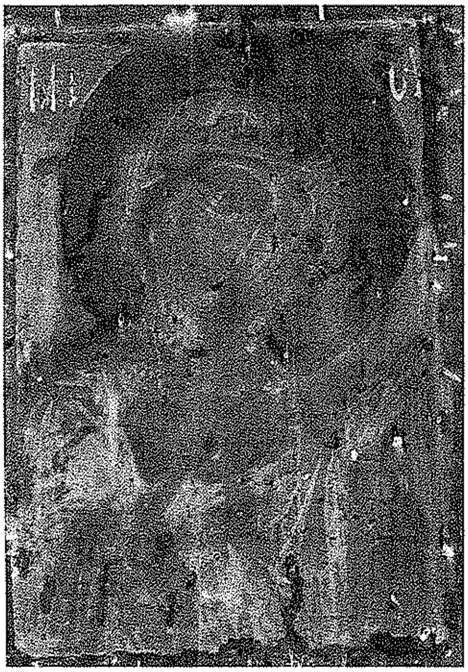
Os ícones importados podem ter sido objeto de veneração pública em Praga. Réplicas da Madona de São Sisto (cap. 15c) e da Verônica romana da catedral de Praga[19] confirmam o alto status que o culto de ícones gozava na residência imperial. Mas a evidência de um culto pessoal de ícones jaz em um pequeno ícone bizantino de pedra-sabão (steatite) do
203 séc. XII que está no museu de Cleveland, doado pelo imperador Carlos IV para a catedral de Aachen.[20] Napoleão até teve um papel nas complexas viagens desse ícone, já que a pequena imagem foi cedida, provavelmente não de modo muito voluntário, à imperatriz Josefina, em 1804.

Na Idade Média, o mesmo ícone foi usado no cenário na *mise en scène* de um culto de Estado, personificado na época pela pessoa de Carlos Magno. Não se sabe como ou quando o ícone bizantino chegou a Aachen. No séc. XIV, acreditava-se que estivesse pendurado no pescoço do corpo de Carlos Magno quando seu túmulo foi aberto, em 1165. Carlos IV tinha a pequena imagem emoldurada em prata e, ao que parece, encomendara-a para pendurar como um talismã no novo busto relicário de Carlos Magno. Na moldura lê-se: "Esta imagem foi pintada por São Lucas evangelista à semelhança [*similitudinem*] da Abençoada Virgem Maria". O touro que simboliza São Lucas no verso dá maior peso à atribuição.

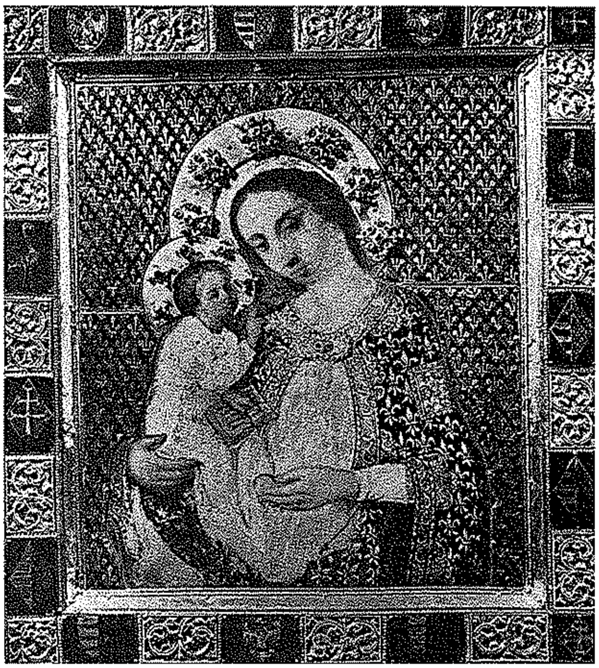
O culto imperial de imagens parece ter inspirado os ícones ofertados, em 1367, por Luís d'Anjou, rei da Hungria e da Polônia, à capela húngara da catedral de Aachen, que ele construí-
202 ra.[21] Os ícones são ex-votos com molduras, que seguem o padrão oriental de "ícone ornamentado" com a inclusão de uma figura pintada dentro de um suporte de metal de grande valor (cap. 12d). Embora tenham sido totalmente repintados por volta de 1870, eles ainda indicam
203 que seguiam o tipo de imagem do pequeno ícone supostamente feito por São Lucas.

Dentro do ambiente da corte imperial da Boêmia, uma prova incomum joga um pouco de luz nos mecanismos pelos quais um famoso ícone importado do Oriente foi multipli-
204 cado. Trata-se de um ícone de Březnice que, de acordo com uma inscrição no verso, foi encomendado pelo rei Venceslau, em 1396.[22] A encomenda real exigia, diz o texto, "uma réplica [*similitudinem*] da imagem de Rudnycz [Roudnice]", a qual, continua o texto, "São Lucas pintou com suas próprias mãos". Até aqui, essa é uma situação familiar. O rei obtém uma cópia de um ícone com a intenção de transferir o poder do original para um novo local, por meio de uma cópia exata. O painel sobrevivente, uma cópia da cópia de 1396, serviu para um objetivo que era bastante comum nesses casos.

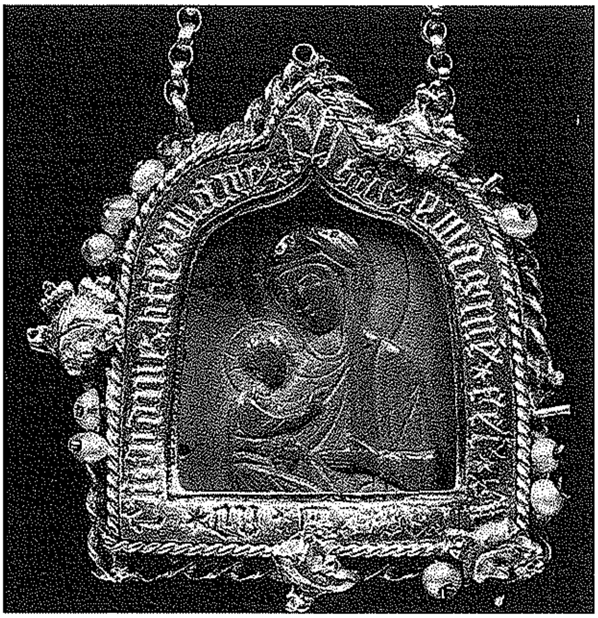
Mas a imagem tem uma descoberta surpreendente a oferecer, pois seu tipo prova que o modelo de Roudnice deve ter sido realmente um ícone importado. A pele escura da Virgem, que indica uma obra oriental, segundo uma inscrição que faz alusão à Cântico dos Cânticos é explicada como uma metáfora bíblica da beleza de Maria: "Sou preta, mas graciosa, ó filhas de Jerusalém" (Cânticos de Salomão 1:5). Um tecido com um padrão incrivelmente brilhante, cobrindo o véu da Virgem, e as vestes ricamente bordadas da Criança recostada indicam um ícone do ciclo das cruzadas, em Chipre, que chegou ao



201. Fotografia em raio X de ícone mariano no estado original, ca. 1100. Freising, Museu da Catedral



202. Ícone votivo de Luis d'Anjou, rei da Hungria, sécs. XIV e XIX. Aachen, tesouro da catedral



203. Ícone de S. Lucas originário de Aachen, bizantino, sécs. XII e XIV. Cleveland, Museu de Arte

mosteiro de Monte Sinai em uma réplica contemporânea.[23] Exceto por uma pequena variação de gestos, o ícone do Monte Sinai é virtualmente uma imagem espelhada do painel da Boêmia e, portanto, deve ter sido produzido por meio de desenho ou cópia mecânica. 205

A descoberta de que o rei Venceslau mandara fazer uma cópia de um ícone do ambiente das cruzadas é bastante interessante. Mas é possível avançar mais uma etapa e traçar a genealogia desse ícone específico até antes do tempo delas. Na pintura de ícones, as mudanças de uma imagem para a seguinte ocorre gradualmente, passo a passo, de modo que as características da imagem antecessora nunca sejam totalmente perdidas na sua sucessora. A antiga imagem importada da Boêmia e o painel do Monte Sinai eram ambos réplicas de um modelo comum, que fora pintado para um local das cruzadas, em Chipre, no séc. XIII. A vestimenta quase elegante e o gosto decorativo revelam que o modelo comum é um trabalho de um artista ocidental que havia assimilado a sintaxe da pintura de ícones do Oriente à sua própria maneira. O Menino faz alusão ao sono de Cristo na morte (*anapesōn*), um 176 tema bem conhecido na pintura de ícones cipriota do séc. XII.[24] A Mãe reproduz o ícone mais famoso que já foi encontrado em Chipre, assim como o pano que cobre a cabeça, 174 estranhamente desarrumado, distingue o ícone de Kykkos, que veio de Constantinopla e do qual se dizia ter sido pintado por São Lucas (cap. 13f).[25]

Dessa forma, a fantástica reivindicação de uma genealogia do painel da Boêmia a partir de um trabalho de São Lucas na verdade volta a um arquétipo de Constantinopla, que foi levado para Chipre no séc. XII, e que gerou algumas variantes locais no séc. XIII. Entre as últimas, uma versão feita por um pintor do Ocidente ganhou fama por razões atualmente desconhecidas. As réplicas que restaram em Monte Sinai e na Boêmia reproduzem fielmente esse terceiro estágio de desenvolvimento da imagem. Os diversos locais de culto em Chipre haviam favorecido anteriormente algumas mudanças sutis, que deram a cada variante uma forma de identidade local. Depois disso, esse desenvolvimento foi suspenso e a formulação alcançada pelo ícone pronto para ser exportado foi protegida por uma espécie de direitos autorais. Esse relato ilustra bem os vários efeitos da história externa de uma imagem no seu desenvolvimento formal, seja favorecendo ou desfavorecendo as mudanças. Com o seu patronato real, a réplica da Boêmia exercia somente o fascínio de um arquétipo no qual nada devia ser modificado.

A resistência a mudanças que canonizava um determinado ícone era, antes de mais nada, uma atitude ocidental que refletia a distância dos ícones importados do seu local de origem. Quando o significado original dos tipos de ícones não era conhecido, qualquer variante arbitrária poderia assumir a autoridade do original associado. Assim, uma variante diferente da Virgem de Kykkos gerou uma réplica fiel apuliana, que hoje se encontra no Palazzo Venezia, em Roma.[26] Ela representa um estágio anterior na evolução das diversas variantes cipriotas.

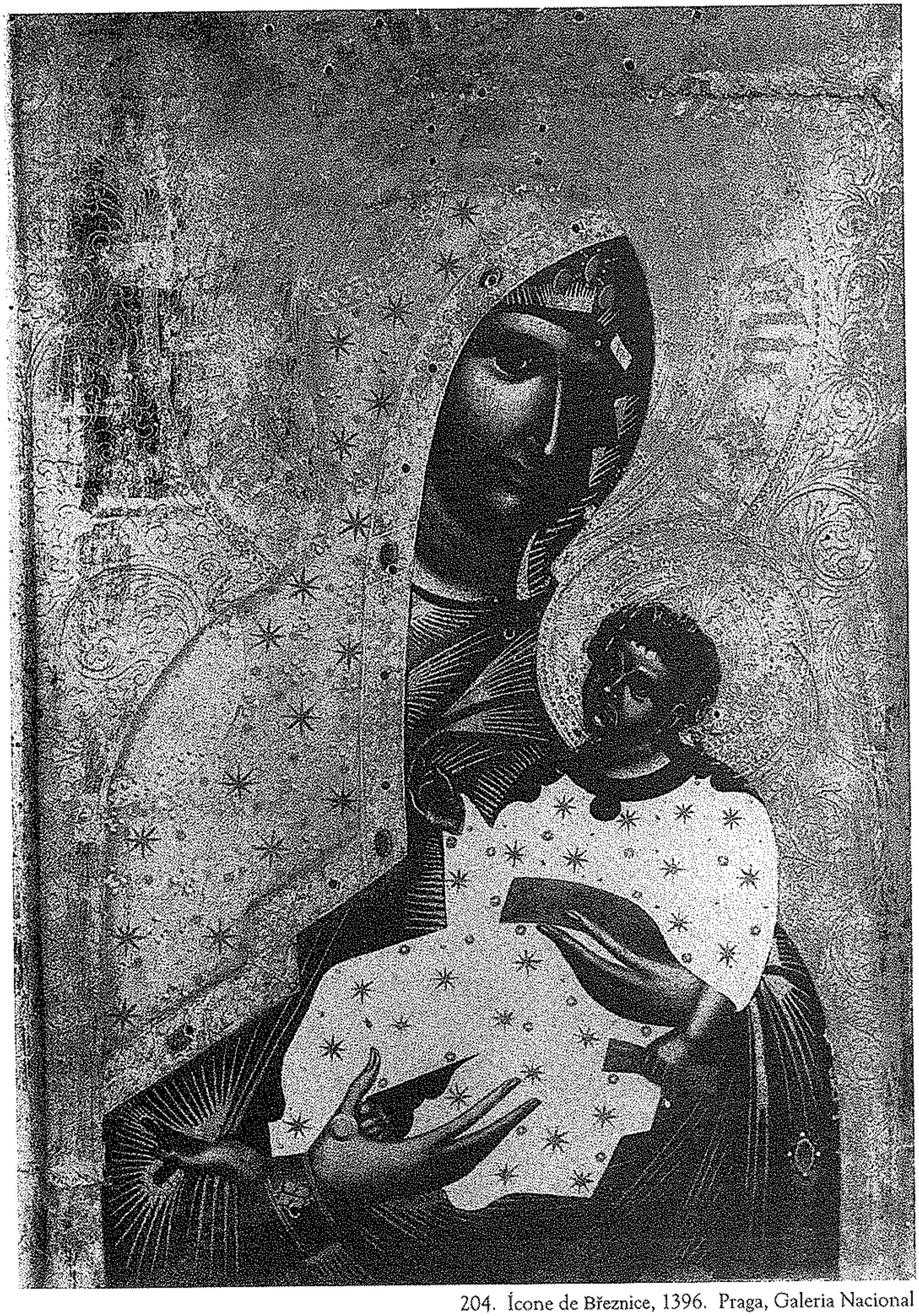
A relação entre Oriente e Ocidente no nosso caso, portanto, é mais complexa do que pode parecer de início. No Ocidente, somente os ícones com uma origem de grande reverência eram respeitados como canônicos, enquanto os ícones produzidos ali mesmo não estavam sujeitos a tais restrições. Portanto, foram adotadas diferentes abordagens, dependendo se o pintor estava reproduzindo um determinado "original" do Oriente ou se estava livre dessas obrigações. Somente no primeiro caso os gestos e as posturas eram determinados esquematicamente. Esse procedimento parece ter sido designado principalmente para transferir a aura dos modelos orientais para as réplicas exatas. Ele expressa a perspectiva distanciada dos pintores com relação a trabalhos de uma cultura diferente. No Oriente, ao contrário, os pintores se deleitavam em jogar com o espectro de associações temáticas acessíveis a todos, que variavam de trabalho para trabalho (cap. 13f), e gozavam de uma liberdade limitada de formulação que era ainda mais efetiva dentro desses limites, pelo menos em uma época anterior à conquista turca. Embora essa declaração contradiga as noções recebidas, é quase impossível chegar a uma conclusão diferente com base no material histórico.

c. A Migração de Imagens para a Itália

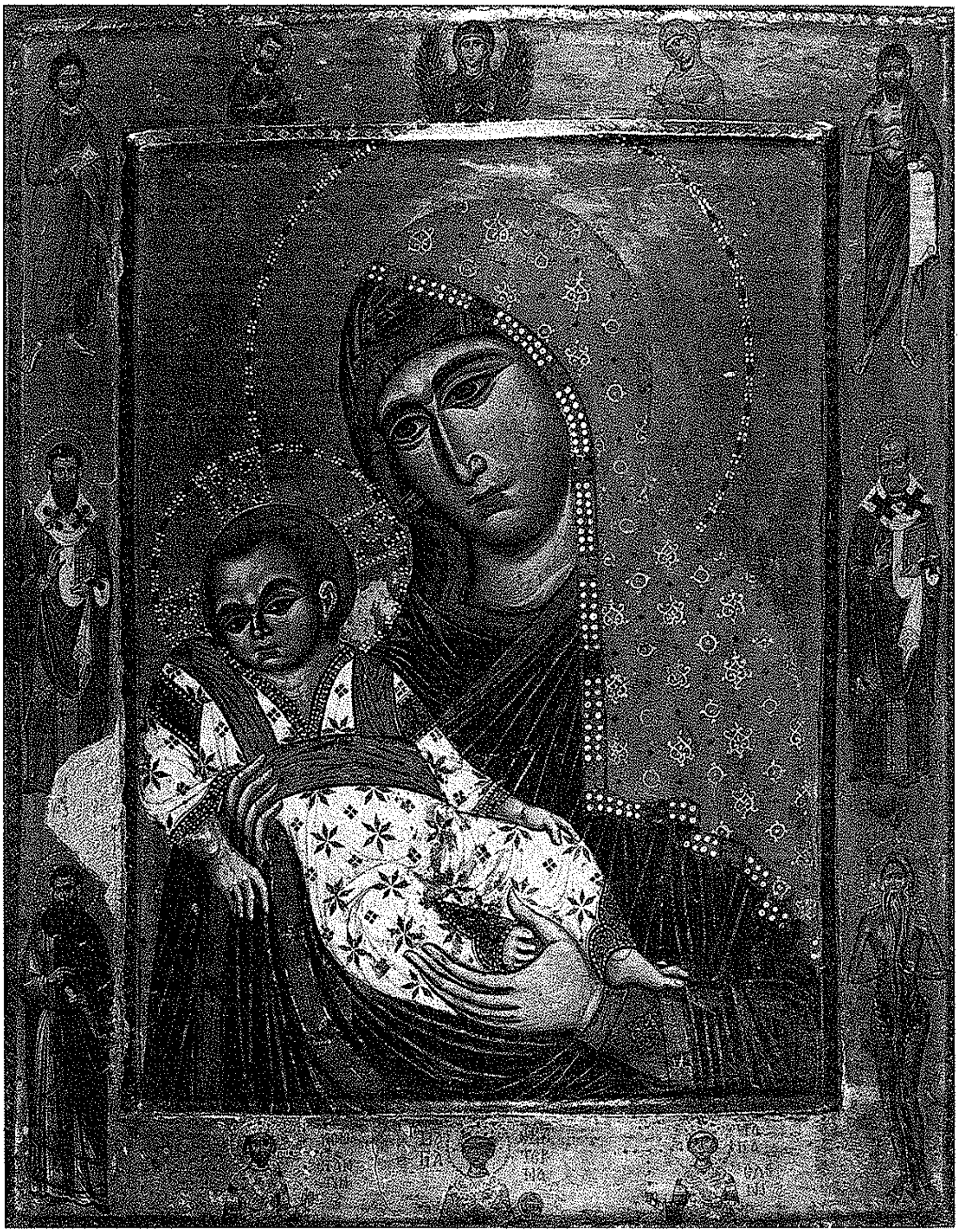
A maioria dos ícones importados que conhecemos estão ligados à Itália. A *Sainte Face* de Laon, um painel oriental do séc. XIII, estava em Roma quando o tesoureiro do papa 131
o enviou à sua irmã na França "em lugar da Verônica" (cap. 11c). Os ícones importados foram acumulados em Veneza a partir do séc. XIII e ainda chegavam do Oriente no séc. XVII, quando Creta caiu nas mãos dos turcos.[27] Em Apúlia também era usado um grande repertório de ícones importados, mas poucos desses originais orientais sobreviveram. O mesmo aconteceu em Pisa, onde os pintores reproduziram ícones orientais com sucesso.[28] Um pequeno ícone de São Miguel, no entanto, única obra do Oriente que sobreviveu, tem o tema ocidental do julgamento das almas.[29]

Os ícones orientais às vezes eram encomendados para serem enviados para a Itália,
como no caso do ícone da Basílica de S. Pedro, em Roma.[30] Como uma imagem dentro 206
de uma imagem, ele reproduz os dois retratos "originais" da Princesa dos Apóstolos e, na parte inferior, apresenta a patrona sérvia, a rainha-mãe Helena (m. 1314), da casa d'Anjou, católica romana. Os filhos de Helena, Dragutin e Milutin, sem comprometê-la como regente, receberam um papel secundário, enquanto Helena se curva diante de São Nicolau de Bari, homônimo do papa reinante. Como um tipo de imagem, o painel não é realmente um ícone do Oriente, mas apenas produto da pintura oriental que, na forma de ex-voto, adotou um perfil romano.

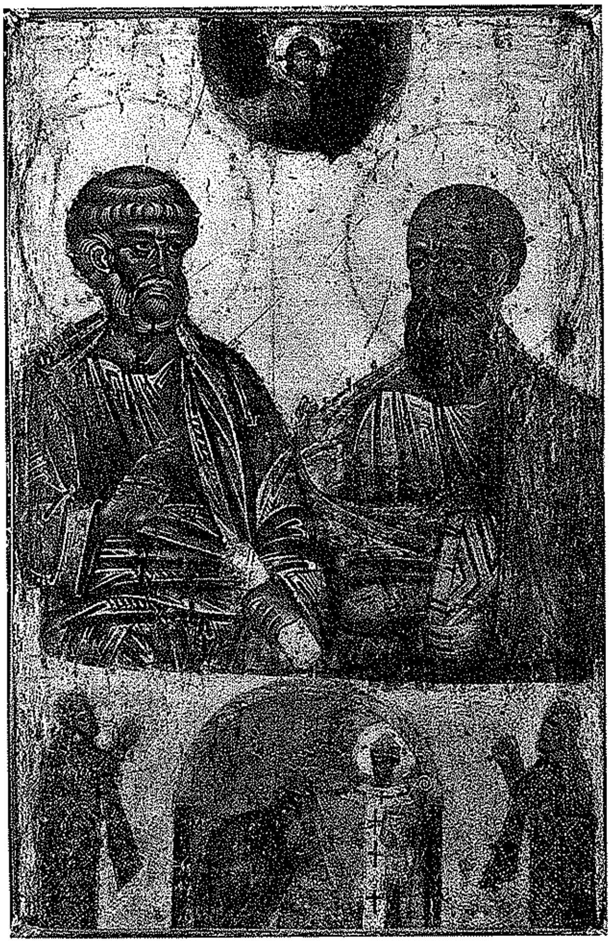
Às vezes havia motivos para disfarçar a procedência oriental e substituir por uma lenda ocidental que deveria ocultá-la. O proprietário, no final, decidia qual das origens
era a correta. Em Roma, um pequeno ícone em mosaico oriental era considerado como 207



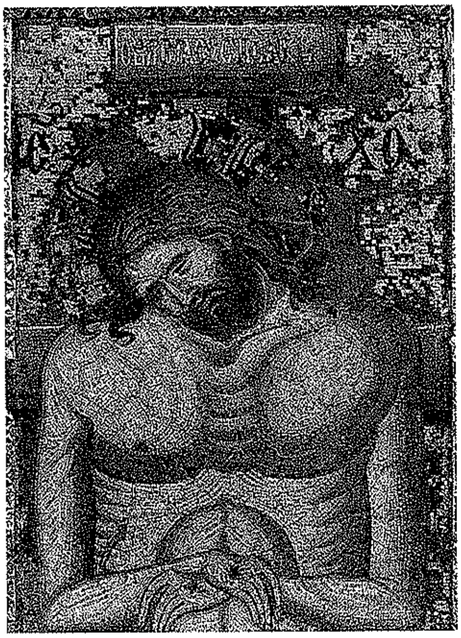
204. Ícone de Březnice, 1396. Praga, Galeria Nacional



205. Ícone de cruzado de Chipre, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina



206. Ícone votivo da rainha-mãe sérvia Helena, séc. XIII. Roma, São Pedro



207. Ícone em mosaico do Monte Sinai, ca. 1300. Roma, Sta. Croce

a "Imagem de Gregório", que Gregório Magno encomendara por volta do ano 600 para comemorar a verdadeira aparição de Cristo durante a Paixão, a ele revelada em uma visão.[31] A imagem em questão, que na verdade chegou somente em 1380, foi mantida, muito apropriadamente, na basílica de Sta. Croce in Gerusalemme, onde o papa celebrava a cerimônia da Sexta-Feira Santa. O líder militar Raimondello Orsini del Balzo, cujo brasão a imagem ostenta, descobriu-a no mosteiro de Monte Sinai, para onde havia sido enviada de Constantinopla, o local de sua produção, em cerca de 1300. Raimondello, que dizia haver roubado o dedo anular dos restos de Sta. Catarina, fundou um hospital em Galatina, na costa sul da Apúlia, dedicado à santa. Não sabemos o que o levou a se separar do ícone tão cedo. A lenda dos cartusianos de Sta. Croce prontamente anulou a pré-história da imagem, que só pode ser reconstruída a partir de provas arqueológicas e históricas.

O tipo da imagem estava bem estabelecido no Ocidente quando o ícone oriental de repente foi introduzido como arquétipo. Imagens perdidas do Oriente que chegaram ao conhecimento dos pintores italianos desde tempos remotos tiveram uma influência muito maior na história dos tipos com os quais lidavam. Uma rara exceção é a pequena imagem da Virgem da Igreja do Carmo (Chiesa del Carmine), em Siena, que comprovou ser uma VI
obra-prima bizantina do meio do séc. XIII.[32] A modelagem vigorosa, junto com os brilhos transparentes, cria um intenso jogo de luz e sombras sobre a pele de tonalidade escura. Os fortes sentimentos da Mãe revelados por seus traços e pelo movimento do corpo contrastam com a indiferença do menino que, também pelas cores das suas roupas, mantém uma aura própria singular.

Raramente encontramos uma imagem importada em condições tão boas, o que nos faz entender o impacto que ela teve nas pessoas na época. Sua fama, entretanto, deve-se mais à sua procedência, garantida pelos eremitas da ordem da Sta. Virgem do Monte Carmelo. As carmelitas, que se espalharam rapidamente por toda a Europa a partir da metade do séc. XIII, ganharam sua reputação devido ao fato de se originarem na Terra Santa, onde viveram na montanha do profeta Elias. Seu prestígio foi transferido para as imagens que possuíam, as quais, por sua vez, tinham que ser antigas o suficiente para poderem confirmar a antiguidade da ordem.[33]

A imagem entronizada em tamanho natural da Madonna del Popolo na igreja-mãe das carmelitas, em Florença, é, entretanto, uma obra local encomendada pela irmandade da cidade e não deveria ser confundida com os ícones importados que também podem ter existido ali.[34] Nem o ícone de Siena era a única imagem pertencente às carmelitas. A Madonna dei Mantellini, uma obra pisana de cerca de 1280, como o ex-voto da irmandade local, ficava em segundo lugar em relação ao ícone oriental, que talvez também tenha sido chamado de Madonna del Popolo e até inspirado cópias em Roma, onde a igreja de Sta.
Maria del Popolo adquiriu uma réplica.[35] 208

a "Imagem de Gregório", que Gregório Magno encomendara por volta do ano 600 para comemorar a verdadeira aparição de Cristo durante a Paixão, a ele revelada em uma visão.[31] A imagem em questão, que na verdade chegou somente em 1380, foi mantida, muito apropriadamente, na basílica de Sta. Croce in Gerusalemme, onde o papa celebrava a cerimônia da Sexta-Feira Santa. O líder militar Raimondello Orsini del Balzo, cujo brasão a imagem ostenta, descobriu-a no mosteiro de Monte Sinai, para onde havia sido enviada de Constantinopla, o local de sua produção, em cerca de 1300. Raimondello, que dizia haver roubado o dedo anular dos restos de Sta. Catarina, fundou um hospital em Galatina, na costa sul da Apúlia, dedicado à santa. Não sabemos o que o levou a se separar do ícone tão cedo. A lenda dos cartusianos de Sta. Croce prontamente anulou a pré-história da imagem, que só pode ser reconstruída a partir de provas arqueológicas e históricas.

O tipo da imagem estava bem estabelecido no Ocidente quando o ícone oriental de repente foi introduzido como arquétipo. Imagens perdidas do Oriente que chegaram ao conhecimento dos pintores italianos desde tempos remotos tiveram uma influência muito maior na história dos tipos com os quais lidavam. Uma rara exceção é a pequena imagem da Virgem da Igreja do Carmo (Chiesa del Carmine), em Siena, que comprovou ser uma VI obra-prima bizantina do meio do séc. XIII.[32] A modelagem vigorosa, junto com os brilhos transparentes, cria um intenso jogo de luz e sombras sobre a pele de tonalidade escura. Os fortes sentimentos da Mãe revelados por seus traços e pelo movimento do corpo contrastam com a indiferença do menino que, também pelas cores das suas roupas, mantém uma aura própria singular.

Raramente encontramos uma imagem importada em condições tão boas, o que nos faz entender o impacto que ela teve nas pessoas na época. Sua fama, entretanto, deve-se mais à sua procedência, garantida pelos eremitas da ordem da Sta. Virgem do Monte Carmelo. As carmelitas, que se espalharam rapidamente por toda a Europa a partir da metade do séc. XIII, ganharam sua reputação devido ao fato de se originarem na Terra Santa, onde viveram na montanha do profeta Elias. Seu prestígio foi transferido para as imagens que possuíam, as quais, por sua vez, tinham que ser antigas o suficiente para poderem confirmar a antiguidade da ordem.[33]

A imagem entronizada em tamanho natural da Madonna del Popolo na igreja-mãe das carmelitas, em Florença, é, entretanto, uma obra local encomendada pela irmandade da cidade e não deveria ser confundida com os ícones importados que também podem ter existido ali.[34] Nem o ícone de Siena era a única imagem pertencente às carmelitas. A Madonna dei Mantellini, uma obra pisana de cerca de 1280, como o ex-voto da irmandade local, ficava em segundo lugar em relação ao ícone oriental, que talvez também tenha sido chamado de Madonna del Popolo e até inspirado cópias em Roma, onde a igreja de Sta. Maria del Popolo adquiriu uma réplica.[35] 208

A grande semelhança entre o painel romano e o ícone importado de Siena é surpreendente o suficiente para exigir uma explicação, que ainda falta (cap. 15c). A semelhança está presente em detalhes como a vestimenta azul-escuro da Virgem, com seus duplos debruns na manga; a faixa da cabeça azul intenso riscada; ou a franja na bainha do véu nos ombros. Mesmo a curiosa posição sentada do Menino com as vestes iluminadas de dourado se repete. Em vista da exatidão da cópia, as diferenças são todas muito importantes. Por um lado elas se referem às qualidades artísticas, a cor da pele mais uniforme, o corpo do Menino mais sólido; por outro, o copista modificou a posição do Menino. Ele agora toca levemente a mão anelada de Sua Mãe, introduzindo traços afetivos que o artista não soube transmitir pelas faces.

d. Ícones Pintados por São Lucas nas Lendas Históricas do Renascimento

208 Surpreendentemente, a réplica de Roma obteve mais prestígio do que seu modelo de Siena, ao ser considerada como uma imagem pintada por São Lucas. Essa identificação pode muito bem ser explicada pelo interesse da família Della Rovere na reconstrução da igreja titular do cardeal. Em 1478, o papa Sisto IV confirmou a imagem da Virgem de Sta. Maria del Popolo como uma imagem autêntica feita por São Lucas e promoveu as doações para a reconstrução oferecendo indulgências. Alexandre Sforza, governante de Pesaro e general do papa, já possuía uma cópia do ícone feita por Melozzo da Forlí por volta de 1470, com a inclusão da seguinte inscrição: "Esta imagem foi pintada pelo *divus-Lucas* ao vivo [*vivo*]. O painel é o retrato autêntico [*propria effigies*]. Foi encomendado por Alexandre Sforza e pintado por Melozzo. São Lucas diria que era um trabalho feito por ele [*diceret esse suam*]." A cópia do mosteiro de Montefalco, então pertencente aos agostinianos de Sta. Maria del Popolo, segue um ideal arcaico mesmo na técnica, uma pintura de têmpera fluida, quase transparente. Entre as outras réplicas, as de Pinturicchio são as mais bem cotadas.[36]

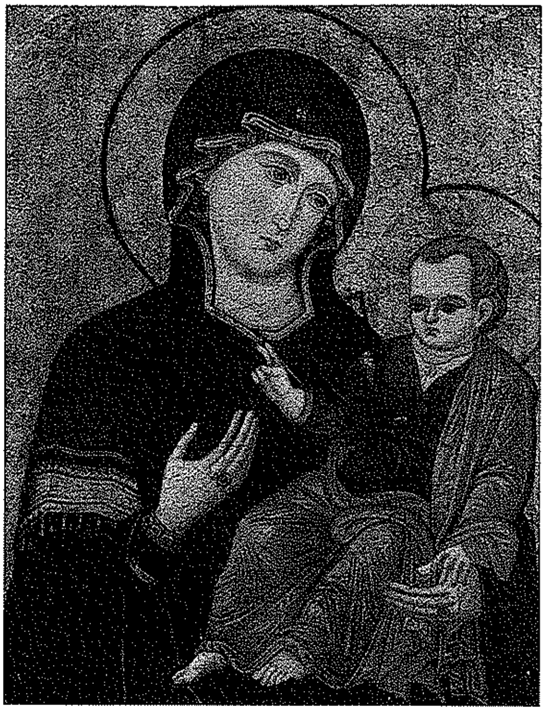
Alexandre Sforza também estava interessado em uma segunda imagem de São Lucas em Roma, pois encomendou a Antoniazzo Romano uma cópia do antigo ícone de Sta. Maria 21 Maggiore com a inclusão da inscrição: "Em Roma está a imagem verdadeiramente santa da Virgem, pintada por São Lucas. Quem poderia duvidar da autenticidade do trabalho do próprio São Lucas? Eu, o pintor romano Antoniazzo, imitei-a em [minha imagem] [*ab illa duxi*], e Alexandre Sforza pagou pelo trabalho."[37] A fama do pintor, que começava a se tornar um fator importante, complementa a fama duradoura do original, ao garantir que a pintura não era uma mera invenção. A partir daí, uma dupla justificativa credita o pintor com um tipo de interpretação moderna do original antigo desbotado e, ao mesmo tempo, credita este último com a autenticidade contida na cópia, assim como o modelo vivo garante a fidelidade de um retrato.

Do mesmo modo que as réplicas mudaram de aparência nas mãos dos pintores renascentistas, as lendas sobre os originais também mudaram em relação ao tema. Em um tempo em que as pessoas estavam começando a pensar em termos históricos e não aceitavam mais cegamente as antigas tradições, esperava-se que as antigas imagens oferecessem provas verossímeis de sua época e procedência, que fossem capazes de resistir às dúvidas das pessoas cultas.

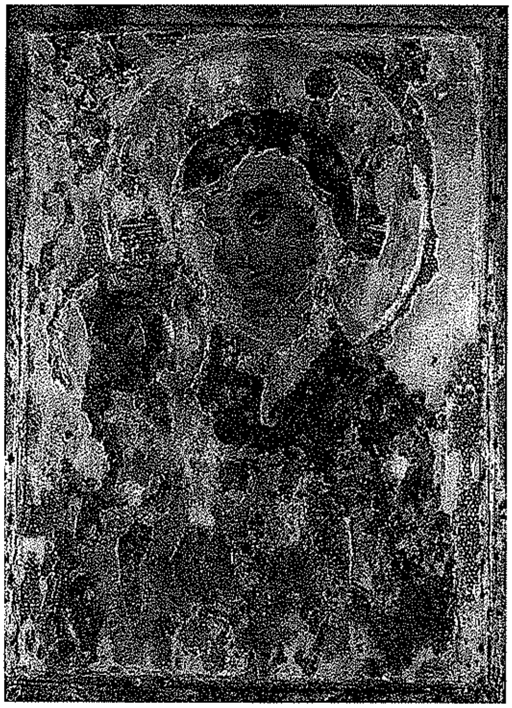
Em Roma, o imigrante grego Bessarion, que se tornou um cardeal romano, encomendou a Antoniazzo a reprodução de ícones de São Lucas ou de imagens consideradas de autoria do santo.[38] Constantinopla, que caíra nas mãos dos turcos (1453), oferecia uma procedência convincente de imagens que também podiam ser mobilizadas para uma cruzada. Isso provavelmente explica por que, em 1482, Clemente da Toscanella declarou um ícone que presenteou a Sto. Agostinho, em Roma, como tendo vindo de Hagia Sofia, em Constantinopla.[39] O painel que restou, entretanto, dignificado com os títulos icônicos romanos de *Virgo virginum* e *Mater omnium*, recebeu tantas pinturas sobrepostas que a lenda não pode mais ter a sua autenticidade testada. Na abadia grega de Grottaferrata, perto de Roma, Bessarion apoiou um novo culto para uma imagem da Virgem do séc. XIII, declarando-a como obra de São Lucas.[40]

Em Pádua, duas imagens milagrosas feitas por São Lucas desafiaram os respectivos status no séc. XV, embora nenhum dos ícones tenha vindo do Oriente. A imagem do séc. XIV na catedral apresenta o Menino como um bebê na manjedoura envolto numa faixa. Quando ela caiu do altar e se quebrou em pedaços, em 1641, foi reconstruída de acordo com as cópias de Giusto de Menabuoi. Depois que Antonio Zabarella (m. 1441) fez ricas doações para seu culto, sua importância cresceu fortemente. Em uma rica moldura de prata de 1498, ela foi exibida em procissões do cabido da catedral. O tipo de imagem, contudo, foi claramente destinado para uma peça local de teatro sobre o Natal, opondo-se, portanto, às imagens orientais da Virgem.[41]

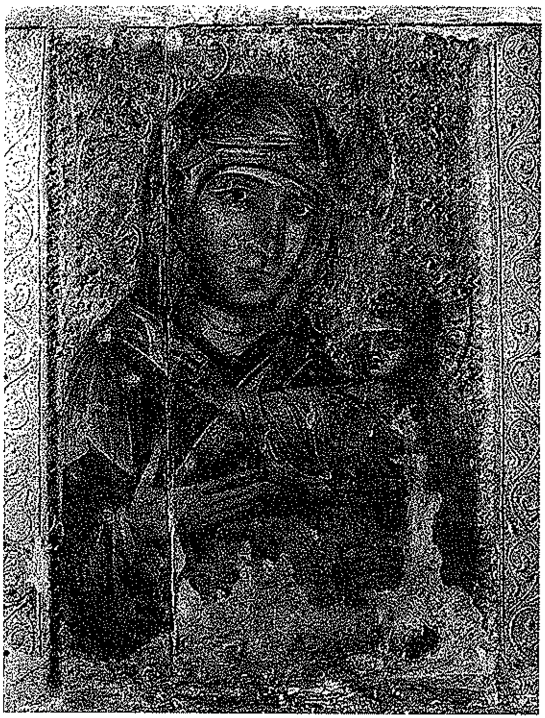
Essa deficiência fez com que os historiadores do séc. XV comentassem sobre as características incomuns, principalmente porque os beneditinos da abadia de Sta. Justina possuíam uma imagem atribuída a São Lucas no antigo painel da Madona de Constantinopla, que parecia totalmente diferente.[42] Alojada na capela de São Prosdócimo, ela estava diretamente 209
ligada ao culto de São Lucas na abadia, onde, segundo dizem, os restos do evangelista foram encontrados em 1177. Dizem que eles foram resgatados por monges gregos na igreja dos Apóstolos de Constantinopla, no séc.VIII, durante a controvérsia iconoclástica. É difícil definir se o painel, atualmente uma ruína, foi pintado em Veneza no séc. XIII ou se foi importado e retocado por um pintor veneziano. Na era do novo culto de São Lucas, que desabrochava no Renascimento, e no local do seu túmulo, a obra era considerada como um original de seu próprio punho, demonstrando sua habilidade como pintor. Desse modo, o bispo Barozzi de Pádua (1487-1507) reassegurou aos monges de Sta. Justina que eles possuíam um verdadeiro ícone de São Lucas.



208. Madona com o Menino, séc. XIII. Roma, Sta. Maria del Popolo



209. Madonna di Costantinopoli, veneziano, séc. XIII. Pádua, Sta. Justina



210. Ícone de S. Lucas, séc. XIII. Bolonha, Monte della Guardia

Mas o que, então, deveria ser dito da imagem da catedral, que no séc. XV acreditava-se ser obra do pintor Giusto? A dessemelhança em relação ao ícone dos monges era tão óbvia e a atribuição a um pintor local tão disseminada que a associação com São Lucas enfrentava dois problemas sérios. A solução oferecida por Michele Savanarola em seu guia de viagem de meados do séc. XV é tão simples quanto brilhante. Giusto, disse ele, queria pintar uma réplica da outra imagem de São Lucas. "Com isso, diz-se, ele evitou a semelhança com uma obra pintada por mãos tão sagradas ao usar novos temas [*configurationibus*]."[43] A própria variação do modelo oferece a prova desejada, sendo um sinal da modéstia do artista diante do pintor apostólico. Do mesmo modo, continua Michele, "eu vi os dois e não posso dizer que sejam tão diferentes. A imagem de Giusto também está em local de honra na nossa catedral."

Um ícone famoso em Bolonha ilustra muito bem o raciocínio por trás da fabricação de 210 lendas, já que estas se desenvolveram ao longo dos séculos, e já que, nesse caso, podemos discernir entre fato e ficção. A Madonna di S. Luca é o tesouro de um enorme complexo cristão no Monte della Guardia, ligado à cidade por pórticos contínuos guarnecidos de colunas, por onde a santa padroeira visitava sua cidade nas procissões de dias festivos.[44] O local era originalmente a residência de uma comunidade de mulheres eremitas, que vinham lutando pelo reconhecimento de sua situação legal desde 1249. Em 1253, elas receberam doações da cidade "para venerarem sua Virgem". Isso claramente se refere ao ícone que sobreviveu, o qual não pode ser muito mais antigo. Apresenta as características de um ícone oriental e está enquadrado em um relevo de gesso que imita um suporte de metal. O vigoroso *chiaroscuro* e o sombreado dourado também apresentam semelhanças com a pintura grega de ícones, mas o estilo aponta para os pintores do batistério de Parma, de cujo estilo o formato dos olhos está mais próximo. O painel, por isso, foi provavelmente encomendado por um patrono das eremitas a um pintor na Emilia.

Como os eventos em Roma provaram tão claramente (cap. 15b), a independência dos sem poder mostrou-se um estímulo importante para o culto local de uma imagem, assegurando proteção e prestígio ao seu proprietário. Na colina perto de Bolonha, a disputa sobre a situação legal do pequeno convento vinha, na realidade, desde 1192. Naquela época, uma mulher chamada Angélica passou a administração desta aos cônegos de Sta. Maria de Reno, mas também reivindicou um patronato leigo para si. Até o papa foi chamado para resolver a disputa. Quando uma nova comunidade foi formada, em 1249, a disputa legal foi resolvida com a apresentação de um ícone milagroso, que, a partir de então, deveria representar a causa das mulheres eremitas.

As lendas tomaram um novo rumo e afirmaram que o ícone viera de Constantinopla quando, no séc. XV, ele se tornou a imagem oficial da comunidade de Bolonha. Em 1433, após um período de muitas chuvas, o bispo e o concílio decidiram carregar o ícone para a cidade em procissão e pedir a intercessão de Maria. Bolonha desejava competir com Florença que, em tais circunstâncias, recorria ao ícone de Impruneta, fosse para fazer chuva ou para se proteger dela.[45] Quando os esforços para mudar o tempo em Bolonha foram bem-sucedidos, a procissão foi declarada como instituição anual, em 1476. A atribuição do ícone a São Lucas, já mencionada por Grazioso Accarisi, em 1459, ocorria simultaneamente à reconstrução da igreja. A lenda então fala de um peregrino em Hagia Sofia, em Constantinopla, que descobre um ícone da Virgem cuja inscrição declarava o seu desejo de um dia ir para a colina de Bolonha. Documentos foram até falsificados e depositados nos arquivos correspondentes. O mais importante deles, com a falsa data de 8 de maio de 1160, registra a suposta doação de um ícone, feito por Lucas, às mulheres eremitas Azolina e Beatriz. O ícone, diz o texto, foi "trazido de Constantinopla por um eremita grego chamado Theoclys Kmnia, para ser mantido no eremitério do Monte della Guardia".[46] A antiguidade do ícone e sua origem oriental só adquiriram relevância devido ao seu novo papel de ícone da cidade, no Renascimento.

Uma outra situação viveu a cidade de Fermo na região de Marche, perto da costa do Adriático, quando inaugurou o culto de um ícone de São Lucas. Por volta de 1470, um cidadão chamado Pedro, de origem albanesa, instituiu o culto público de um ícone que atraía pessoas de todas as partes, mas beneficiava apenas o seu proprietário. Logo depois, em 1473, Giacomo delle Marche (1391-1476) ofereceu "um ícone [*conam*] com a imagem da Virgem pintada por São Lucas e digna de culto", com a condição de que a cidade substituísse o outro ícone por ele e lhe instituísse uma procissão solene.[47] A cidade, cujos interesses sofreram com a promoção ilegal de um ícone particular, adotou prontamente o novo ícone, considerado um original legítimo, uma vez que o doador Giácomo, aluno de São Bernardino, ganhara fama como pregador nas cruzadas e viajara muitas vezes para o Oriente. Quando ele deixou o ícone em Fermo, estava a caminho da corte de Nápoles, onde morreu pouco depois.

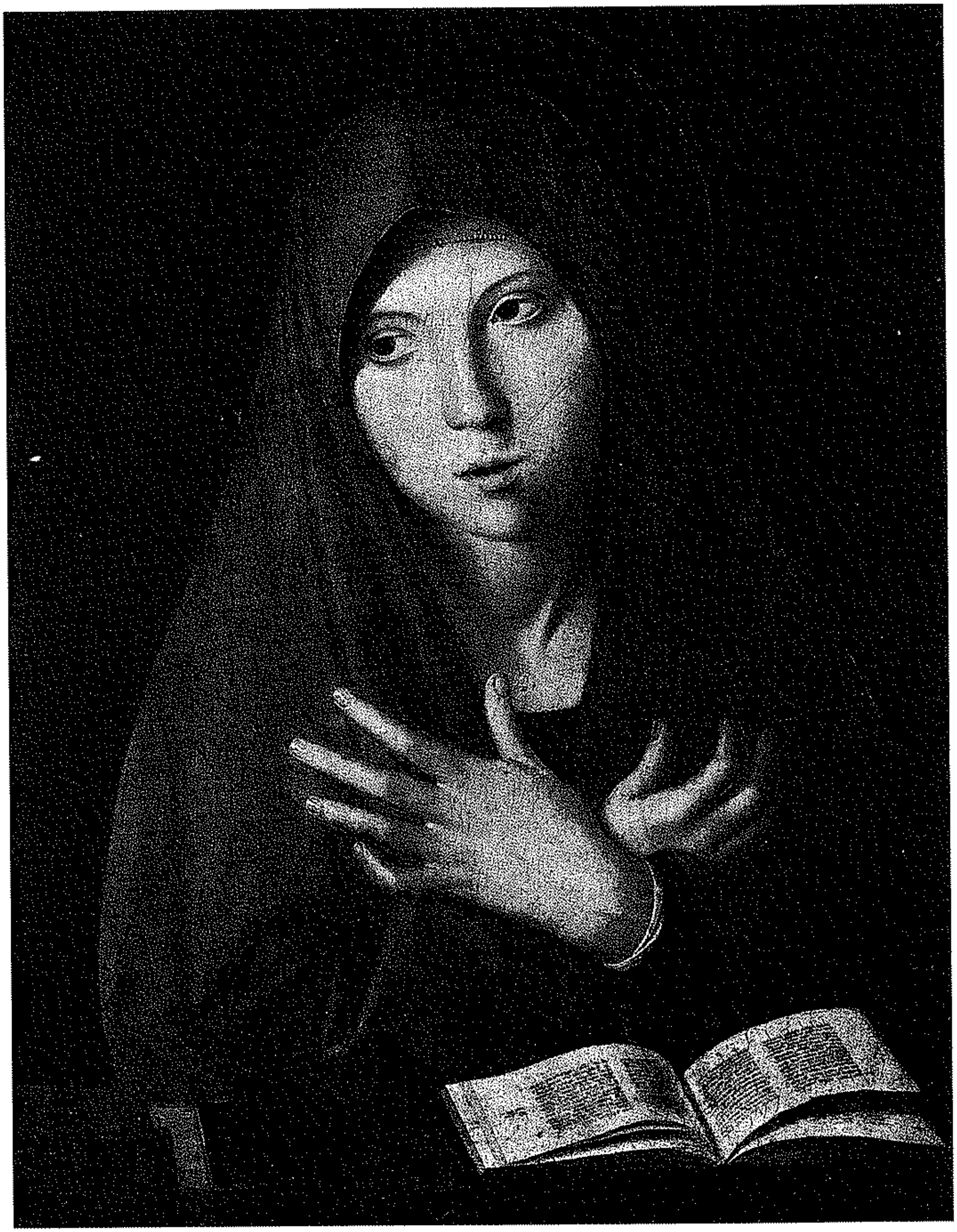
VII O ícone da catedral de Fermo, o objeto da transação, constitui um dos maiores enigmas da história da pintura de ícones. A moldura de metal com imagens de festividades e inscrições gregas persuadiu um conhecedor respeitável como André Grabar a considerar que o ícone fora importado do Oriente.[48] Os estudiosos da pintura italiana, sem levar a moldura em consideração, acreditam que o painel seja um trabalho regional.[49] Seu estilo, principalmente a estilização linear dos traços, sugere que foi produzido no final do séc. XIII, na costa italiana do Adriático. Como o sombreado dourado na vestimenta púrpura, contudo, a camada opaca de tinta sobre a pintura verde inferior aponta para os ícones orientais, que também forneceram o conceito da imagem. Mas como a imagem italiana ganhou a moldura de metal oriental? O problema complica-se ainda mais já que, em torno da moldura, há uma inscrição em grego. Ou ela foi deturpada durante a restauração, em 1818, ou foi uma falsificação do Renascimento desde o início, pois, ao contrário de outros títulos gregos em molduras de imagens, este não tem nenhum significado.

Contudo, o maior mistério envolve o próprio tipo da imagem, que representa a Virgem sem o Menino em um retrato de meio-corpo com as mãos cruzadas no peito. Foi interpretada inicialmente como sendo a Virgem da Anunciação, conforme indicado por uma relíquia gótica anexada na margem inferior do retrato com a inscrição *Annuntiatio*. Assim, São Giácomo levou o ícone para o convento de Maria Annunziata. O culto da Virgem da concepção iniciara em Florença com a imagem milagrosa da igreja dos servitas, da qual se dizia ter sido concluída por um anjo.[50] Uma figura icônica representando a concepção de Maria sem a narração da Anunciação parece ter sido desenvolvida com base em um tipo oriental que, na verdade, fora criado para outro propósito[51] e que mostrava a Mãe lamentando a morte de seu Filho.[52] O painel de Fermo repete esse modelo, mas já muda seu significado e indica o novo tema por meio da expressão serena da jovem Mãe.

Tudo leva a crer que Antonello da Messina conhecia esse ícone quando pintou suas famosas imagens da *Annunziata*.[53] Ele pode tê-lo visto em Nápoles, onde São Giácomo sempre ficava, ou no caminho para Veneza, logo depois que ganhou honrarias públicas em Fermo. Na versão de Munique, a jovem mulher está voltada para dentro, onde havia recebido a Palavra de Deus, protegendo o feto sob o manto fechado com as mãos cruzadas. O livro de orações aberto deixa simbolicamente visível a Palavra de Deus que, nesse momento, cresce secretamente em direção à visibilidade no ventre de Maria. Desse modo, o artista liga o problema da visibilidade com uma nova concepção da imagem, que ele define de uma forma radicalmente nova. Contra o fundo escuro, a imagem parece um dos retratos que eram a especialidade de Antonello, uma obra de excelência. A profundidade psicológica da expressão e dos gestos de Maria está próxima da qualidade de um retrato. Contudo, Antonello transcende o retrato comum com a narrativa implícita da gravidez da Virgem. Quando a epifania divina está sendo preparada na mulher mortal, o protótipo, que por si só exige veneração, está presente de forma invisível na imagem visível. Antonello entendeu bem o significado do antigo ícone e em seu ícone moderno reforçou a antítese do visível e do invisível, da imagem e do seu protótipo, como um paradoxo visual. 211

A longa história dos ícones importados para o Ocidente, que abrange desde o séc. XII até o Renascimento, não pode ser resumida em uma fórmula simples. Entretanto, destacam-se certos padrões que continuaram a ter um papel relevante no uso público de ícones vindos do Oriente, cuja fama se baseava ou em sua antiguidade e capacidade de fazer milagres ou em sua origem milagrosa. Sua função normalmente estava ligada a uma determinada instituição que apresentara ou se apropriara dos ícones a fim de ou ganhar prestígio ou renovar reivindicações legais. Réplicas foram encomendadas, as quais também chamavam a atenção para a fama do ícone original. Foram planejadas ocasiões especiais para que os ícones pudessem "aparecer" em público. Os respectivos proprietários cuidavam de associá-los estreitamente às suas próprias necessidades de auto-representação.

O impacto desses ícones na pintura de painéis no Ocidente mudou de acordo com os diversos estágios de desenvolvimento por ela alcançados. Três exemplos 204 ilustram esta questão. O painel da Boêmia, em Roudnice, reproduziu seu modelo,



211. Antonello da Messina, *Maria Annunziata*, ca. 1475. Munique, Alte Pinakothek

originário do ambiente das cruzadas no Oriente, de uma forma mecânica. Estranhamente, o interesse em uma cópia verdadeira era então mais forte no Ocidente, onde as sutilezas dos tipos orientais e suas variantes eram desconhecidas.
A imagem de Sta. Maria del Popolo, em Roma, "traduz", por assim dizer, seu modelo 208
oriental de Siena, trazendo-o para o idioma do estilo romano local. Finalmente, o painel VI
de Antonello da Virgem grávida recria o modelo de Fermo, numa concepção radicalmente 211, VII
moderna da imagem.

Analisando os exemplos que estudamos, vemos que a idéia de um ícone do Oriente era mais importante do que o fato de se ter um painel autêntico e até mesmo encorajava o uso de substituições locais quando os originais não eram disponíveis. O alto valor atribuído aos ícones importados perdurou até o Renascimento e além dela. Com efeito, a maioria das lendas sobre os ícones que conhecemos hoje em dia datam somente do período renascentista. Com a crescente distância de sua época e sua diferença estética, os arquétipos geraram um novo interesse que, no final, conferiu um tipo de sanção divina à feitura de todas as imagens, fosse qual fosse o seu credo estético.

❧

Notas

1. O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts fur Deutschland, Lothringen, und Italien* (Berlim, 1938), nºˢ 905 e 2617.

2. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv Schwarzrheindorf Urkunde 2; cf. W. Bader, *Die Benediktinerabtei Braunweiler bei Köln* (Berlim, 1937), fig. 76; *Rhein und Maas: Kunst und Kultur, 800-1400* (catálogo; Colônia, 1972), n° 11.8.

3. Cf. o Saltério de Donaueschingen, cf. Códice 309, com reprodução de um díptico (Kermer 1967, 45, e *Ornamenta Ecclesiae* [catálogo; Colônia, 1985], n° H 64).

4. Cf. o tríptico com a deidade de três figuras reproduzida nos afrescos da igreja de São João de Taufers, que aparece em N. Rasmo, *Affreschi medievali Atesini* (Milão, s.d.) ilus. 9, e Belting (1982c), 45.

5. Cf. os frisos das imagens nos portais do batistério em Pisa e em S. Michele in Scalzi (Rasmo [ver n. 4 acima] e Belting 1982c); ver também cap. 12 n. 51.

6. A publicação completa está somente em H. Flamm, "Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 37 (1915): 122ff. Na ligação da imagem do cavaleiro com os ícones das cruzadas, cf. Weitzmann (1966), 78 com fig. 62, e Weitzmann (1982), 352.

7. Ele mede 22 x 16,5 cm e está publicado por inteiro em A. A. Krickelberg-Pütz, "Die Mosaikikone des hl. Nikolaus in Aachen Burtscheid", *Aachener Kunstblätter* 50 (1982): 9-141. Cf. também *Ornamenta Ecclesiae* (ver n. 3 acima), n° H 62.

8. Florença, Accademia, medindo 54 x 41 cm. Cf. I. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani...* (Roma, 1958), 79-80 n° 25 com exemplos.

9. Chimay, Collegiale St. Pierre et Paul, medindo 12,2 x 10 cm sem moldura. A inscrição é "*Effigiem Christi fieret quam carneus ante / Hanc magni fictam dedit in pignus (sui) amoris / Namque roy Legato Sixtus Papa Philippo*". Cf. *Splenderus de Byzance* (catálogo; Bruxelas, 1982), n° 3, e *Ornamenta Ecclesiae* (ver n. 3 acima), n° H. 65.

10. Em Maastricht, existe o O. L. Vrouwebasiliek (11,8 x 7,3 cm, séc. XI), reproduzido em *Ornamenta Ecclesiae* (ver n. 3 acima), n° H 63; em Roma, S Prasseda (22 x 19 cm, séc. XII), em M. Andaloro, "Gli smalti dell'icona col Cristo Evergetes . . . ", *Prospettiva* 40 (1985); 57ff.

11. Belting (1982c), passim.

12. Rizzi (1972), 270 n° 21, medindo 123 x 95,5 cm.

13. M. Kalligas, "Byzantinē Phorētē Eikon en Freising", *Archaiologikon Ephemeris* 100 (1937b); 501ff.; C. Wolters, "Beobachtungen am Freisinger Lukasbild", *Kunstchronik* 17 (1964): 85ff.; *Ornamenta Ecclesiae* (ver n. 3 acima), n° H 69. O painel é feito de tília e mede 27,8 x 21,5 cm.

14. É possível rastrear o passado da imagem sienesa do séc. XIV até a Jasna Gora, em 1382. Cf. W. Turczynski, *Conservation de l'image miraculeuse de ND de Czestochowa* (Czestochowa, 1948); Rothemund 1966 (3ª ed., 1985, 2:338).

15. K. Stejskal, *Karl IV und die Kultur un Kunst seiner Zeit* (Praga, 1978), 94, fig. na p. 91; Fröhlich (1967), 14ff. Cf. C. Janetschek, *Das Augustiner-Eremitenstift St. Thomas in Brünn* (Brno, 1898), 1:9 (sobre a doação), 240 (sobre o véu da imagem).

16. Crônicas de Benes de Weitmühl, *Fontes rerum Bohemicarum* 4 (Praga, 1884), 519 (no ano de 1349); Anna Rozycka Bryzek, "L'immagine d'Odighitria di Czestochowa: Origini, culto, e la profanazione Ussita", *Arte cristiana* 724 (1988): 79ff.

17. J. Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen* (Praga, 1896); V. Dvorakova e D. Menclova, *Karlstein* (Praga, 1965); K. H. Möseneder, "Lapides vivi", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34 (1981): 39ff. Os painéis de madeira (sem tela) medem 114 x 90 cm.

18. Documento de 27 de março de 1357; cf. Neuwirth (ver n. 17 acima), 105-6.

19. Ver cap. 15 n. 43.

20. E. G. Grimme, "Die 'Lukasmadonna' und das 'Brustkreuz Karls des Grossen'", em *Miscellanea pro Arte. Festschrift H. Schmitzler* (Düsseldorf, 1965), 48ff.; Kalavrezou-Maxeiner 1985, 124 nº 32 ilus. 9, medindo 5,5 x 4 cm.

21. E. G. Grimme, *Der Aachener Domschatz*, Aachener Kunstblätter 42 (Düsseldorf, 1972), nºs 82-84 e figs. 96-98. Dentro das caixas com o brasão d'Anjou, os três painéis (cada um com 52,5 x 42 cm) mostram a Virgem com o Menino (duas vezes) e a Coroação da Virgem.

22. Matejcek e Myslivec (1946), 6ff., e Matejcek e Pesina (ver cap. 15 n. 43 acima), fig. 278 com detalhes adicionais. O ícone mede 41,5 x 29, 5 cm.

23. Soteriou e Soteriou (1956-48), vol. 1, figs. 188-90; 2:171ff.; Weitzmann (1966), 66ff. com figs. 33-40. Cf. também Weitzmann (1982), 340-41.

24. Cf. Belting (1981a), 179-80, e caps. 13-14 acima.

25. Ver cap. 13 n. 79.

26. Weitzmann (1984), 149-50 com fig. 6; Garrison (1949), nº 113.

27. Cf. esp Rizzi (1972), 250ff. Os mais importantes são o *Mesopanditissa* em S. Maria della Salute (em Veneza, em 1670) e um ícone com um envoltório de metal de João Cantacuzeno (1380-83) em S. Samuele (de Nauplia para Veneza, em 1541). Cf. Grabar (1975), nº 30.

28. E. Carli, *Pittura medievale pisana* (Milão, 1958); idem, *Il museo di Pisa* (Pisa, 1974).

29. Do Orfanotrofio Maschile em Pisa, medindo 32, 8 x 24,5 cm; cf. Rice (1959), 86-87 e ilus. 189; V. Lasareff, "Duccio and Thirteenth Century Greek Icons", *Burlington Magazine* 59 (1931): 159-60; M. Chatzidakis, em Weitzmann, com Chatzidakis et al. (1965), ilus. 35; *Splendeurs de Byzance* (catálogo; Bruxelas, 1982), nº 4.

30. Roma, Tesoro di S. Pietro, medindo 49 x 74 cm, tela sobre madeira de álamo; cf. G. Anicini, em *Rivista Archeologia Cristiana* 18 (1941): 141ff.; W. F. Volbach, em *Orientalia Cristiana Periodica* 7 (1941): 480ff.; A. M. Ammann, em ibid. 8 (1942): 457ff.; M. Tatić-Djurić, em *Zograph* 2 (1967): 11ff.; Weitzmann (1983), 26.

31. Roma, S. Croce di Gerusalemme, medindo 13x 19 (23x 28) cm. Para referências, cf. C. Bertelli, "The Image of Pity in S. Croce in Gerusalemme", em *Essays in the History of Art Presented to R. Wittkower* (Nova York: Phaidon, 1967), 40ff.; Belting (1981a), 66-67 e 186-87. Sobre os viajantes do Sinai, cf. M. Labib, *Pélerins et voyageurs au Mont Sinai* (Cairo, 1961).

32. *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie de Siena e Grosseto* (catálogo; Gênova, 1979), 104 no. 38 (Maria Bonfioli, 28 x 22cm), e O. H. van Os, *Sienese Altarpieces* (Groningen, 1984), 1:37 fig. 39; cf. V. Lusini, *La chiesa di S. Niccolo di Carmine in Siena* (Siena, 1907), e J. Cannon, "P. Lorenzetti and the History of the Carmelite Order", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (1987), 18ff. e esp. 20.

33. E. Friedman, *The Latin Hermits of Mount Carmel* (Roma 1979). Cf. referências em Cannon (ver n. 32 acima), 20-21.

34. Cannon (ver n. 32 acima), 19-20, e *Capolavori e restauri* (catálogo; Florença, 1986), nº 2 e ilus. 27.

35. Media 112 x 95 cm. cf. Garrison (1949), nº 117. Para referências, cf Hueck (1970), 140ff. Cf. também C. Ricci, "La Madonna del Popolo di Montefalco", *Bollettino d'arte* 4 (1924-25), 97ff.; P. Strieder, "Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22 (1959): 252ff. A antiga lenda do culto é analisada em C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel medioevo* (Florença, 1927), 151.

36. Ricci (ver n. 35 acima), 101 com ilus.

37. Cf. n. 36.

38. Sobre Antoniazzo e Bessarion, cf. G. Noehles, "Antoniazzo Romano" (diss. Münster, 1974), 20ff e 25ff.

39. W. Buchowieski, *Handbuch der Kirchen Roms* (Viena, 1967), 1:302. Em 1500 a imagem foi carregada cerimonialmente em procissão; cf. M. Armellini e C. Cecchelli, *Le chiese di Roma* (Roma, 1942), 2:1231-32. Sobre os milagres durante a peste em 1495, cf. Gaspare Pontani, "Diario romano", em L. M. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, n.s., 3.2 (Città di Castello, 1908), 49-50.

40. A imagem, medindo 125 x 85 cm, está agora em um altar-mor de 1665 doado por F. Barberini Sênior. Bessarion encontrou o ícone no nártex da igreja em 1462. Pio II dedicou algumas notas a ele nos seus *Commentarii*. Para referências, ver A. Rocchi, *L'imagine di S. Maria di Grottaferrata* (Roma, 1887); Weitzmann (1966), 75 e fig. 52 (talvez um ícone das Cruzadas); e Pace (1985), 265-66 (Cipriota).

41. Hueck (1967), 1ff.; H. van Os, "The Madonna and the Mystery Play", *Simiolus 5* (1971): 5ff.; C. Belinati, *Il duomo di Padova e il suo battistero* (Trieste, 1979), 45 fig. 147. A réplica de Giusto está na Sagrestia dei Canonici.

42. Mede 88 x 53 cm; cf. R. Zanocco, "Il vescovo Barozzi e la Madonna Costantinopolitana", *Bollettino diocesano di Padova* 19 (1934): 250ff.; A. Lazzarini, em *Feste cinquantenarie dell'incoronazione della Madonna Costantinopolitana* (Pádua, 1960), 6; L. Lorenzoni, em *I Benedettini a Padova* (catálogo; Pádua, 1980), 361ff., nº 286. Sobre S. Prosdócimo e a capela de S. Lucas no séc. XV, cf. P. L. Zovatto et al., *La Basilica di S. Giustina* (Pádua, 1970), 53ff.

43. Hueck (1967), 6, com citações de Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* 24, p. xv.

44. C. Bertelli, "Zametki ob ikone Bogometeri ...," em *Vizantije juznye Slavjane i drevnjaja Rus. Festschrift V. N. Lazarev* (Moscou, 1973), 415ff. (influenciou na classificação da obra na história da arte), e M. Fanti, "La Madonna di S. Luca nella leggenda, nella storia, e nella tradizione Bolognese", *Carrobbio* 3 (1977): 179ff. (importante trabalho histórico). Cf. também Gottarelli (1976).

45. Cf. R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Nova York, 1980), 63ff., 353ff., e ilus. 6.

46. Savioli, *Annali Bolognesi* (Bassano, 1784), 1:262, nº 173.

47. O novo ícone media 48 x 36 cm; cf. G. Cicconi, "L'effigie de Marie Vergine detta comunemente Sacra Icona venerata in Fermo", *Voce delle Marche* 15 (1906): 8ff. e 17-18; C. Tomassini, "La città di Fermo e S. Giacomo della Marca", *Picenum seraphicum* 13 (1976): 171ff., esp. 181 e 198 com uma reimpressão do feito da doação de 1473. Sobre S. Giácomo, cf. G. Caselli, *Studi su S. Giacomo d. M.* (Ascoli Piceno, 1926). Ver nn. 48-49 abaixo.

48. Grabar (1975), nº 42. ilus. 26.

49. Garrison (1949), nº 68; A. Valentini, *La pittura e Fermo ...* (Fermo, 1968), 49-50.

50. K. Algermissen et al., *Lexikon der Marienkunde* (Regensburg, 1957), 1:259ff.; G. Prampolini, *L'annunciazione nei pittori primitivi italiani* (Milão, 1939); M Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters* (Munique, 1957).

51. Cf. o retábulo de Lorenzo Veneziano na Accademia de Veneza (1371); cf. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del trecento* (Veneza, 1964), fig. 542.

52. Cf. Belting (1981a), 167ff. com figs. 59 e 62.

53. Sobre a imagem de Antonello em Munique, que é anterior à versão de Palermo, cf. *Antonello da Messina* (catálogo; Roma, 1981), 148-49 nº 31, e F. Sricchia Santorio, *Antonello e l'Europa* (Milão, 1986), nº 24. O painel, que mede 42,5 x 32,8 cm, supostamente veio de Pádua.

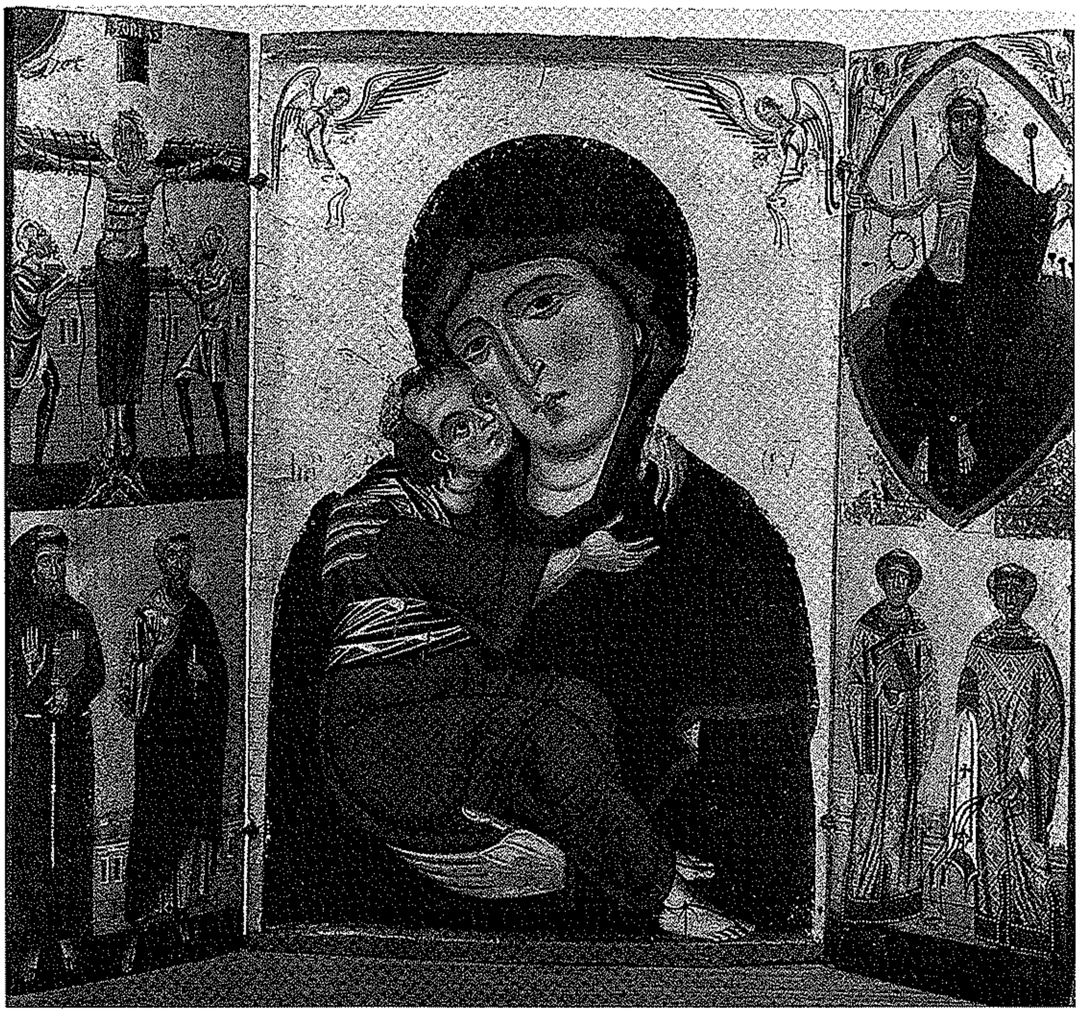
17. NORMA E LIBERDADE: ÍCONES ITALIANOS NA ÉPOCA DAS CIDADES TOSCANAS

a. Uma Comparação entre Oriente e Ocidente: o que é uma Imagem?

Os fatos foram descritos diversas vezes, porém o significado permanece aberto a interpretações. A pintura de painéis em cruz, retábulos e as imagens devocionais surgiram na Itália do séc. XIII com a violência de uma explosão, ampliando sua presença em círculos cada vez mais amplos. O Lácio, com seu centro em Roma, sem dúvida foi o antigo enclave do ícone (cap. 15) e também Veneza tinha uma longa tradição nessa área (cap. 10d). Agora a Toscana, com o desenvolvimento de suas cidades, estava na vanguarda do movimento. Foi na região que se originaram todos os novos tipos de retábulos, desde o políptico com múltiplas figuras, ao retábulo com um santo e a *pala* com a Virgem[1], que daquele momento em diante teriam grande influência. Enquanto isso, Veneza trilhava seu próprio caminho, com sua *ancona*. [2]

Para podermos analisar e quantificar esse movimento dependemos ainda da valiosa porém insuficiente lista de obras compilada por Edward B. Garrison que, em 1949, publicou um "índice ilustrado", com 700 exemplos.[3] Ao material deu o nome de "pintura românica em painéis", de forma a diferenciá-la da "pintura gótica", da era de Giotto. A lista de Garrison dos painéis remanescentes, apesar de desatualizada em alguns casos, serve de testemunho à enorme quantidade de pinturas em painéis que parecem ter vindo do nada. Devemos lembrar, porém, que aqueles que sobreviveram são apenas uma pequena fração da produção da época.

Na pesquisa do material coletado, destacam-se dois gêneros que existiram, anteriormente, como imagens isoladas, porém sobre outros suportes. A Madona Entronizada, agora um painel pintado, por vezes fechado por painéis laterais, ofuscou as estátuas em madeira ou 229
metal que antes eram guardadas em pequenos santuários com portinholas atrás dos altares.[5]
O painel pintado em cruz, a *croce dipinta*, localizado acima da entrada do coro ou no altar,[6] 216, 241
mais uma vez é uma herança das cruzes de metal ou madeira com a estátua do Crucificado, mas foi o primeiro formato a adotar uma versão completamente pintada.[7]



212. Altar doméstico de Lucca, séc. XIII. Cleveland, Museu de Arte

Lembremos que os dois tipos básicos de imagens de culto ocidentais – a estátua da Madona e a do Crucificado – são transportados para os painéis pintados (cf. cap. 14). Havia ainda um terceiro gênero, o do ícone da Virgem em meio-corpo,[8] que não era tradicional no Ocidente (de onde pode ter surgido), mas que foi o legítimo herdeiro do ícone. Tornou-se tão proeminente que influenciou até mesmo imagens de grande porte, com figuras de corpo inteiro. O retábulo de altar com diversos painéis, um gênero que permaneceu desconhecido 212
no Oriente, buscou nele sua inspiração.

É tentador reconstituir as etapas dessa evolução, que apresenta uma lógica estimulante. Mas a pergunta é: o que deu início a esse desenvolvimento? De onde vieram as encomendas e os ateliês dos pintores? Qualquer pessoa que se debruce sobre as "metas" desse desenvolvimento acaba voltando às origens, como fez Vasari, para buscar seus "primórdios". Da mesma forma, aquele que busca explicações também irá se interessar pelo ambiente onde tudo aconteceu, a sociedade urbana e as novas ordens mendicantes de franciscanos e dominicanos, que tiveram um importante papel e reforçaram a procura por pinturas.[9] Mas como esse ambiente afetou o tipo de suporte para pintura em painel, que era o mesmo usado para o ícone?

Qualquer pessoa que tenha pesquisado o papel da pintura de ícones, nesse sentido, tem comparado o progenitor oriental com sua prole ocidental, um contraste que pode ser compreendido como um embate entre norma e liberdade. A pintura de painéis ocidental logo se libertou da rigidez dos modelos atemporais, que nunca perderam sua importância no Oriente. Há, porém, duas objeções contra essa explicação simplista. Em primeiro lugar, essa tensão entre norma e liberdade, apesar da maior ênfase na liberdade, também se aplica ao Ocidente – onde modelos de imagens também exerciam uma autoridade que não podia ser manipulada livremente. Em segundo lugar, artistas ocidentais não eram caracterizados inicialmente pela rigidez dos arquétipos, mas pelo que chamaram de "pintura viva" que, com sua estrutura retórica, era um fenômeno recente no Oriente (cap. 13). Muitos séculos depois, quando houve, ali, uma estagnação, as mentes modernas tenderam a acreditar que o desenvolvimento nunca havia ocorrido (cap. 19). Além disso, deve-se destacar a existência de uma liderança temporal tanto na pintura de ícones quanto na poesia religiosa.[10]

Na Itália, a pintura oriental teve duas vantagens com as quais a produção local ocidental não podia competir. Em termos técnicos e artísticos, possuía uma abordagem madura da pintura em painéis e havia desenvolvido um atraente conceito do que poderíamos denominar imagem eloquente: tratava-se não apenas de uma técnica distinta de pintura, mas também de um conceito diferente da figura. Como nenhuma teoria ocidental da imagem foi desenvolvida antes do Renascimento, podemos apenas consultar obras individuais para tirar conclusões a respeito das novas idéias envolvidas na confecção de imagens.

Quando comparada à escultura, a pintura em painéis implicava tanto uma técnica diferente quanto uma nova abordagem para as diferentes possibilidades da imagem. As figuras pintadas ganhavam vida ao revelar emoções, como dor ou amor, ou quando mostravam

gestos do discurso. Seu comportamento, apesar de individual e espontâneo, era expresso em termos de um número limitado de personagens ou modelos retóricos, que reconhecemos como tal, levando os fiéis a dialogarem com as imagens eloquentes. A Virgem pode
219 representar o sofrimento sobre o corpo inerte de Cristo ou pode aparecer como uma Nossa
214 Senhora da Misericórdia, que abriga todos sob seu manto. Em qualquer um desses casos, o painel não é apenas uma semelhança de uma pessoa (a Virgem), mas um tipo de imagem com significado próprio, distinto de qualquer outro.

A imagem impregnada de sua própria atividade retórica vencia a barreira típica da pintura narrativa e, sem registrar um evento específico, tornava-se uma narrativa em si, seja estabelecendo um diálogo interno entre as figuras representadas, seja abrindo um diálogo externo com o contemplador, para quem posavam ou a quem se dirigiam. A partir do momento em que incluem o contemplador, as imagens começam a ter uma nova liberdade de comportamento, que guiou o desenvolvimento consequente do gênero. Porém, a nova atividade discursiva diminuía a autoridade que os antigos arquétipos exerciam, com sua hierarquia distante. Por isso era importante referir-se aos modelos orientais os quais, independente de sua atividade discursiva ou de seu comportamento emocional, tinham autoridade própria, dada sua origem ou idade. Não representavam invenções aleatórias, mas eram tipos de imagens com uma forma protegida e um significado consentido.

Devemos fazer distinção entre as imagens e os quadros ou painéis pintados que são seu suporte material a fim de podermos entender melhor as idéias envolvidas na sua criação e na sua própria experiência. Os ícones importados permitiram uma nova forma de ver as imagens, tidas hoje como entidades visuais e semânticas independentes de seu contexto mutante. A imagem, como idéia visual, contrastava com o artefato do painel pintado ou
212 pelo menos destacava sua diferença da pintura física. Um pequeno retábulo doméstico de Lucca mostra a diferença entre as principais figuras do centro, que são uma referência a um tipo de ícone preexistente, e as pequenas figuras nos painéis laterais, que atuam como uma moldura figurativa ou um comentário sobre a imagem em questão.[11] Um díptico que
213 encontra-se em Uffizi, Florença, leva-nos um passo adiante, destacando a Madona na parte superior do painel esquerdo como uma unidade em si, sem relação com o formato do painel de apoio e com o tamanho das figuras circundantes ou, pelo menos, sendo apresentada de forma distinta do resto.[12] O painel duplo, com suas muitas figuras e narrativas, destaca as imagens da Virgem e do Crucificado como pertencentes a uma ordem mais elevada que a de seu contexto pictórico.

A figura da Virgem se distingue pelo enquadramento ampliado do rosto e pelo detalhamento de expressões psicológicas nas feições e gestos (cap. 14b). Desempenha o papel retórico ou personifica a personagem da Mãe Terna, cujo significado analisamos no capítulo sobre pintura grega (cap. 13f). Esse papel inclui um modelo de comportamento que o contemplador irá seguir ao oferecer sua oração pessoal para o Menino

Jesus, o qual, por sua vez, é apresentado com o mesmo estado de espírito que a Mãe. O contemplador se envolve no diálogo entre Mãe e Menino, com a Mãe intercedendo em seu nome junto ao Filho.

Devemos sempre lembrar que os pintores não eram livres para inventar os detalhes das imagens, mas, tinham que lidar com arquétipos que, com grande frequência, eram os modelos disponíveis localmente. Estes eram famosos por razões que eram óbvias à época, mas que hoje, todavia, nos escapam. Os pintores podem ter ignorado os ícones do Oriente (que hoje sabemos serem os verdadeiros arquétipos) e modelos intermediários podem ter obtido maior importância na encomenda de uma pintura. A história da arte, na sua busca pela autoria das pinturas remanescentes, negligenciou esse tipo de pesquisa e, por isso, supervalorizou a contribuição individual dos pintores, subestimando o papel de certos modelos que artistas reproduziam ao invés de inventar. O contemplador medieval, ao contrário, provavelmente tinha a habilidade de distinguir entre a norma inerente em uma imagem e a liberdade exercida pela interpretação que o pintor dava a um certo modelo. Curt H. Weigelt deu início a uma nova abordagem para a pintura italiana antiga, abordagem essa que não teve impacto sobre seus seguidores.[13] Ele desejava "demonstrar que o estudo dos tipos de imagens deve receber a mesma atenção que o estudo dos estilos, sendo que no detalhamento dos tipos, distinções muito mais precisas podem ser alcançadas". Uma vez que estudiosos "pouca importância deram à mentalidade da época e à organização da arte do pintor", haviam interpretado erroneamente "o impacto de um modelo amplamente aceito" como sendo um estilo pessoal.

É difícil reconstruir a experiência medieval das imagens que sobreviveram, que podem ter dependido de fatores externos quanto à sua real aparência. Se fossem de propriedade de uma cidade ou de uma irmandade religiosa, ofereciam uma experiência pública distinta daquela experimentada diante de imagens privadas. Caso tivessem ficado famosas ao participar de algum evento importante ou caso tivessem realizado algum milagre, sua "biografia" oficial criava expectativas em relação à continuidade de seu poder ou conferia-lhes uma autoridade que, certamente, não podemos mais avaliar.

Era, em suma, um culto lendário que fazia com que um certo tipo de imagem, ou suas variantes, se tornasse importante ou tivesse sucesso e não as razões inerentes às características físicas da imagem como tal. Essa situação perdurou até o final do séc. XIII ou mesmo além, quando, graças à concorrência entre as imagens públicas das cidades toscanas, imagens excessivamente grandes ou de "beleza" excepcional (devido à "arte" de um renomado artista) se tornaram a base de sua avaliação, substituindo o critério da fama de seu arquétipo. Por essa razão, a confraria de Laudesi, de Florença, encomendou ao pintor Duccio, de Siena, um painel de tamanho excepcional, representando sua santa protetora.[14] 240

Com certeza, há diferenças básicas entre o Oriente e o Ocidente, mas estão em um nível diferente e têm efeitos distintos daqueles da opinião geral. Aqui, mais uma vez, devemos nos reportar à iconóstase e ao interior das igrejas orientais (cap. 12, c e d). 146

Estas possuíam grande número de painéis móveis que, como regra, seguiam o padrão de meio-corpo e não eram montados em pares. Uma exceção eram os ícones de corpo inteiro que ficavam ao lado da iconóstase, os quais, sendo pintados nas colunas do coro, também faziam parte da decoração. A situação pode ser bem ilustrada pelos ícones do mosteiro de
139, 140 Lagoudera, em Chipre, de 1192.[15] O altar, oculto pelo bema atrás da iconóstase, prescindia de um retábulo. Os ícones normalmente acabavam padronizados em termos de seu tamanho e meio-corpo das figuras, exceto pelas expressões e características internas destas. Como muitos ícones estavam disponíveis para diferentes funções em agrupamentos que mudavam constantemente, bastava um único padrão para todas as imagens. Muitos santos significavam muitos ícones e cada ícone repetia a mesma fórmula, que equiparava a figura com a imagem e a imagem com o painel.

Tudo isso mudava no Ocidente, onde os ícones não tinham propósito litúrgico ou uma posição fixa dentro das igrejas. Entre as primeiras exceções, encontramos um painel
241, 233 pintado em cruz, colocado sobre a entrada da capela mor, e uma escultura da Madona atrás
243 do altar. Foi o altar que primeiro serviu para a exibição temporária de imagens, sendo que posteriormente essa exposição tornou-se permanente. Originalmente, essas imagens eram apenas ícones.[16] Novamente há uma diferença importante da situação em relação ao Oriente. Como o retábulo ocidental tinha que acomodar os diversos santos locais, ele aumentava de tamanho e mudava seu formato e decoração. No séc. XII começou o uso de um único painel para adaptar a programação pictórica em transformações contínuas. Nessa época, os painéis em cruz, com seu tamanho em expansão e formato flexível, serviam de base para um vasto número de figuras e narrativas dispostas em ordem hierárquica.[17]

Em seguida, outros suportes para imagens foram inventados, atendendo às necessidades de novos tipos de encomendas e variando de acordo com a função do painel único e com
213 os desejos do patrono. De novo o díptico do Uffizi, que acomodava figuras secundárias e subsidiárias em uma área inferior, constitui um exemplo gráfico, representando uma disposição *ad hoc* que permaneceu uma exceção. Cada espaço livre é preenchido por figuras, já que o pequeno retábulo, pertencente à ordem mendicante de Sta. Clara, tinha que percorrer toda a liturgia das freiras. Mais tarde, esse panorama de imagens recebeu uma estrutura mais convincente, quando um retábulo com diversas áreas foi projetado como se fosse um novo tipo de imagem, com uma ordem arquitetônica semelhante às fachadas das igrejas. Simone Martini encontrou uma solução clássica para essa tarefa quando, para realizar uma encomenda feita pelos dominicanos de Pisa, concluída em 1319, ele montou um programa completo de
244 decoração de igreja, dentro dos limites da superfície de um painel de altar. [18]

As imagens de culto das confrarias da Virgem, que não eram destinadas ao altar-mor,
229 chamavam a atenção pela forma como competiam quanto ao seu tamanho sempre crescente. Eram colocadas nas capelas laterais onde, frequentemente, ficavam grandes demais para o espaço.[19] No outro extremo estavam os ex-votos particulares e os ícones domésticos, em

miniatura. A Madona franciscana de Duccio, medindo 23,5 x 16 cm, contrasta fortemente com a imensa Madona de Rucellai (450 x 290 cm), que fez com que o artista fosse confrontado com o desafio artístico de preencher a vasta superfície.[20] A Madona de Rucellai não caberia em nenhuma igreja oriental. 240

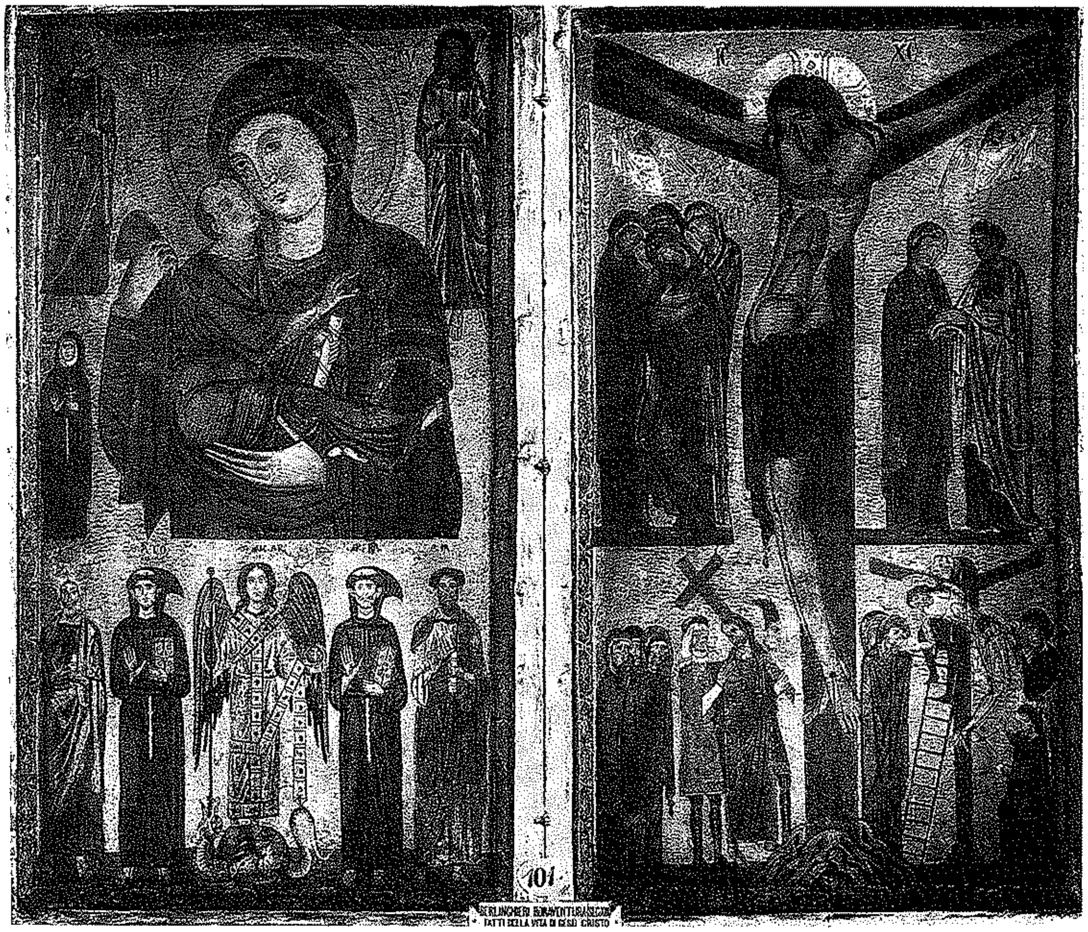
Aparentemente, o Oriente e o Ocidente podiam ser diferenciados mais pelos locais onde as imagens eram expostas do que por seus temas e tipos. Ao abandonarem o esquema único de ícones em meio-corpo, que coincidia com o formato do painel, os artistas ocidentais perderam um padrão fixo sobre o qual poderiam basear sua produção. Cada patrono escolhia a forma pictórica que mais lhe conviesse, subordinando-a a uma tarefa específica. Essa liberdade deu origem a uma variedade de formatos de painéis e apoios pictóricos, apesar da fonte relativamente pequena de temas, onde a Madona, em todas suas variações, era predominante. O abandono das dimensões uniformes, que havia proporcionado uma estrutura firme para a produção de ícones no Oriente, abriu espaço para os perigos da extravagância e do caos. Depois de um século de desenvolvimento irrestrito, as convenções para a pintura em painéis ressurgiram em 1300, trazendo um novo senso de medida. Somente então, a unidade de toda a estrutura tornou-se uma consideração importante, numa feliz coincidência com a unidade necessária para o ícone, também único. Foi apenas nesse momento que a função da moldura foi compreendida, estrutura esta emprestada das molduras dos portais e janelas da arquitetura gótica.[21]

b. A Introdução de Novos Tipos de Imagens

Os novos tipos de imagem que ficaram conhecidos no Ocidente foram a Nossa Senhora da Misericórdia, que abriga seus protegidos sob o manto, e a Pietà, em que Cristo é mostrado 214
no momento de seu sepultamento.[22] O primeiro modelo foi desenvolvido no Ocidente, 207
mas com base em um "progenitor" oriental; o segundo, apesar de emprestado de ícones orientais, adotou outra função e significado no Ocidente e apresenta a expressão icônica de uma passagem da Paixão e da quietude do túmulo. Os dois tipos, portanto, tomam uma característica narrativa e guiam a contemplação na direção de um conteúdo específico, de uma idéia particular, e não em direção a uma pessoa.

Os dois eram frequentemente tratados como um par, apesar das diferenças em aparência, como figuras de corpo inteiro ou meio-corpo.[23] Em uma *ancona* veneziana do séc. 214
XIV, Maria é invocada como a Mãe de Misericórdia, enquanto Cristo é invocado como a Misericórdia do Senhor em um díptico da Boêmia.[24] Podia-se esperar a compaixão de Maria devido a seu papel de Mãe e de Cristo devido a seu sofrimento, mediante o qual os pecados eram perdoados. Os dois papéis são tão vivamente expressos nas imagens que se tornaram estereótipos para esse fim.

Os tipos de Nossa Senhora da Misericórdia e da Paixão de Cristo não estavam inicialmente associados com as imagens em painel, mas começaram a circular sem se vincularem


101
BERLINGHIERI BONAVENTURA
FATTI DELLA VITA DI GESÙ CRISTO

213. Díptico de Lucca, séc. XIII. Florença, Uffizi

a um meio ou arquétipo específico. Incorporavam com êxito a compaixão da Mãe ou a piedade do Senhor em uma fórmula gráfica que assumia uma característica emblemática quando escolhida por uma ordem ou corporação para sua auto-representação. A imagem ocidental da Virgem colocava grande ênfase no *leitmotiv* do manto protetor, permitindo que este se tornasse um emblema. No caso da Pietà, foi o contexto que transformou a imagem em um emblema. No Oriente, o ícone dialogava com um ícone da Virgem, com a liturgia providenciando a ocasião. No Ocidente, o mesmo modelo recebia a oração dos mortos, quando montado sobre túmulos, e significava a Eucaristia, quando colocado em altares.[25]

Devemos ressaltar que os dois modelos orientais não foram introduzidos no Ocidente por exemplos famosos que predeterminaram sua chegada e tampouco podem ser identificados com um ícone específico. A imagem de Cristo logo passou por um processo de expansão e transformação que a tornava adequada aos manuscritos dos salmos, aos cálices sagrados, altares, púlpitos e alto relevo em túmulos, por vezes acompanhada dos instrumentos da Paixão (*arma*). Nesse contexto, a imagem significava um emblema, a chamada *forma pietatis*.[26] A falta de um arquétipo foi a razão pela qual um pequeno ícone em mosaico de Sta. Croce, em Roma, fosse promovido a uma peça da época de Gregório Magno – em outras palavras, 207 a *imago pietatis* (cap. 16c). Imbuída dessa nova autoridade, a imagem permaneceu popular até a época da paráfrases de Giovanni Bellini, no Renascimento.[27]

A assimilação da Nossa Senhora da Misericórdia tomou um curso distinto, que pode ser ilustrado com a expansão do repertório de imagens do Ocidente na época. Em 1267, uma recém-criada irmandade colocou uma imagem de Maria "que abriga os membros [*sodales*] sob seu manto [*pallium*]" em sua bandeira (*gonfalone*), em Sta. Maria Maggiore, em Roma.[28] Conventos e irmandades – especialmente aqueles ligados a ordens mendicantes e durante momentos de aflição – passaram a favorecer a imagem, que incluía um primeiro grupo ou retrato social sob o manto do patrono. Os irmãos Laudesi, em Bolonha, escolheram a "Mãe universal" (*Mater omnium*) como a titular das imagens de seus estatutos, tornando-a a padroeira de sua sociedade. [29] Textos relevantes afirmam que a corporação tem o nome da Virgem Maria, "sob a bandeira ou o manto de quem" eles se reúnem. A figura do manto na bandeira e a bandeira com a imagem do manto combinam-se aqui. Os membros da corporação viam-se sob o manto na imagem, como também se reuniam sob a bandeira com a imagem em suas procissões. O modelo foi disseminado em tantos meios e funções quanto o Cristo da Pietà – como um modelo com o qual os grupos podiam se identificar, seja como imagem carregada em procissões ou como um retábulo.[30]

Desde o início a imagem incorporava a idéia do manto protetor que encontra uma antiga expressão literária nas visões dos cistercienses[31] e que, portanto, estava vinculada à relíquia do manto, guardada na igreja de Blachernae, em Constantinopla. Lá, André, o Tolo, teve uma visão na qual Maria aparecia e abria seu manto (texto 13A), e vários ícones neste local (texto 14) favoreciam a Virgem Orante, cujo manto abria quando ela elevava os

108 braços em oração. O principal ícone, diretamente sobre o pequeno santuário com a relíquia, realizava um milagre toda sexta-feira, quando a cortina, que normalmente o encobria, se abria sozinha (texto 15). Durante a ocupação latina no Oriente (a partir de 1204), os cistercienses e as jovens ordens mendicantes propagaram a idéia do manto protetor, com a moldura do relicário do manto e, desta forma, abriram o caminho para a transformação do ícone oriental no Ocidente, assim como seu posterior sucesso.

O processo de transformação pelo qual passou a imagem pode ser melhor apreciado
em Veneza (onde mais?), uma vez que S. Marco, a partir de 1200, passou a abrigar uma
120 grande coleção de ícones do tipo "orantes", alguns dos quais vieram de Bizâncio (cap. 10d).
Em Ravena, um ícone oriental deste tipo, em mármore, difundido pela irmandade dos
"filhos da Virgem", era reproduzido, desde 1112, no novo mosaico na abside da catedral.[32]
Nos mosaicos de Torcello, a mesma imagem domina a entrada da catedral, abaixo do Juízo
Final, onde se faz acompanhar de uma inscrição em que pede à Virgem para "cobrir [com
seu manto] o pecador."[33] Na cidade portuária de Ancona e em Pisa, a imagem em mármore
da Virgem em Oração podia ser vista nas fachadas das igrejas.[34] Em S. Marco, um famoso
120 exemplo, anteriormente dourado, pode ser visto à esquerda da entrada principal, trazendo
o nome de Madona da Misericórdia. Assim como outros exemplos, a imagem era objeto
de invocações que pediam pela proteção celeste da Mãe em questões públicas e privadas.
Por intermédio de sua origem e de sua associação com a relíquia do manto, até mesmo o
ícone em oração oriental já trazia a idéia do manto protetor.

Essa idéia foi logo explicitada ao ampliar os motivos do antigo ícone e ao tornar aparente a proteção do manto, fazendo-a parte da própria imagem. O antigo ícone foi adaptado para o novo significado de uma maneira que alterava drasticamente sua aparência e agora incluía aqueles que recebiam proteção, que normalmente estavam entre os membros de um grupo religioso ou social. A ênfase dada ao ex-voto reforçou a característica emblemática do modelo, ou talvez a tenha criado.

O ícone em oração e a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia se sucederam em Veneza, onde ambos desempenhavam a mesma função, no mesmo lugar. A Scuola della Misericordia possuía um antigo ícone de pedra da Virgem em oração que, no séc. XV, foi substituído por um relevo da oficina de Buon.[35] O relevo gótico de Nossa Senhora da Misericórdia repete os temas do Menino, que flutua à frente do colo de sua Mãe e, desta forma, enfatiza a identidade do significado. Já discutimos as origens dessas variantes na igreja de Blachernae (cap. 10a). Aqui, ela nos ajuda a reconstruir a sucessão das duas imagens na mesma função.

Um ícone orante em mármore que, em Sta. Maria Mater Domini, em Veneza,[36] segue
215 a mesma variante com a figura do Menino, vem reforçar a comparação com o exemplo subsequente de Veneza, um retábulo da oficina de Paolo Veneziano. Aqui, a Madona, usando
214 uma coroa e uma vestimenta ricamente decorada, é identificada na inscrição como Nossa

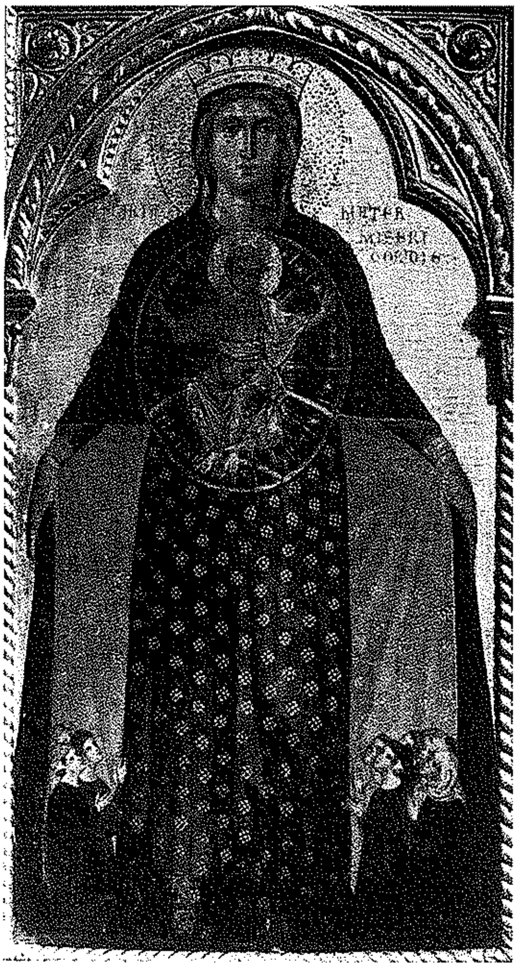
Senhora da Misericórdia.[37] Nesse papel, ela protege diversos leigos, homens e mulheres, que se ajoelham sob seu manto. O tema do Menino em corpo inteiro não deve ser tomado como uma invenção de Veneza, na medida em que há um modelo diferente na arte oriental (cap. 9e). As molduras retangulares, incluindo um arco interno que repetia a moldura do antigo ícone em mármore, serve agora para distinguir a parte central de um grande retábulo veneziano, cujas partes remanescentes, nesse caso, não sobreviveram. O retábulo veneziano completo era chamado "ícone" (*ancona*), uma vez que estava centrado em um grande ícone em painel.

No séc. XIII, a cruz em painel mudou de aparência. Como veículo de pintura há muito estabelecido no Ocidente, favorecia a imagem do Crucificado em posição vertical, com os olhos abertos, triunfando sobre a morte. Agora, o modelo românico foi substituído pela imagem do Cristo pendendo, sem vida e com os olhos fechados, um modelo hoje em dia chamado de *Christus patiens*, pois destaca a natureza humana do sofrimento na cruz e evoca 216
a compaixão do contemplador.[38] A escolha do novo modelo, emprestado da arte oriental, foi causada por uma evolução dos temas religiosos no Ocidente e atraía a atenção do contemplador somente quando este estava pronto para olhar a obra. São Francisco de Assis desenvolvera um modelo para o culto do Crucificado, com quem queria se parecer até mesmo no sofrimento. Em 1236, os franciscanos tomaram a frente na divulgação do novo modelo ao encomendar uma cruz em painel (hoje perdida) ao pintor Giunta. O trabalho se tornou o arquétipo de desenvolvimentos posteriores devido ao local onde foi exposto: a igreja de São Francisco em Assis.[39]

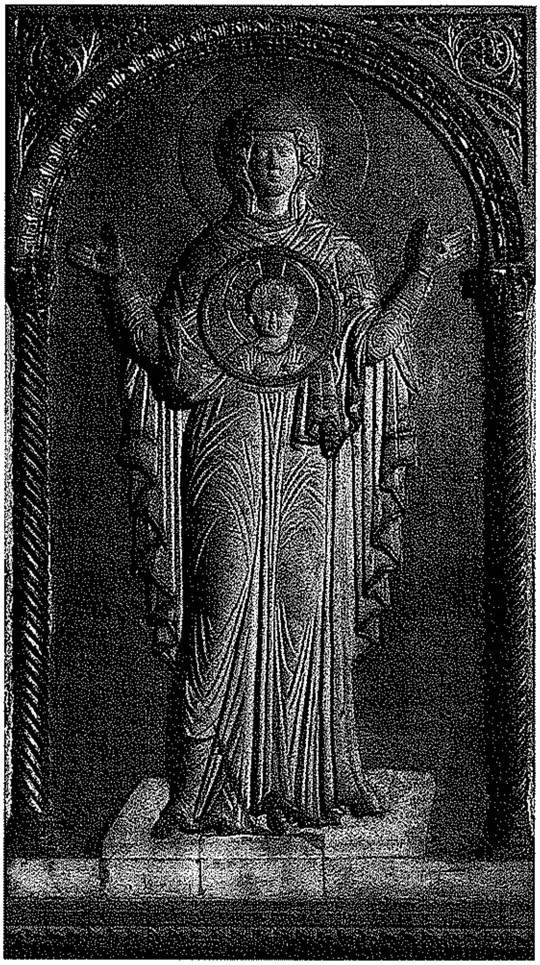
A crucificação oriental às vezes era ofensiva aos ocidentais, que não queriam ser confrontados com o paradoxo inerente ao tema ou discordavam da ênfase dada ao cadáver vivo (cap. 13d). Agora, a mesma imagem inundava "cada contemplador com uma compaixão profunda", conforme relatado por um peregrino ocidental que visitou Jerusalém, no séc. XII.[40] A nova devoção centrada na Paixão e morte de Cristo precisava de uma nova imagem do Crucificado, disponível no ícone oriental da Sexta-Feira da Paixão, apesar de este 164
mostrar uma cena bíblica e não uma só figura.

A escolha do novo tipo pelos franciscanos é ainda mais surpreendente por contradizer uma famosa imagem do tipo antigo, especialmente venerada por eles, já que, segundo as 218
lendas, havia falado com São Francisco em S. Damiano.[41] O estilo românico de encher o painel com figuras e cenas secundárias acaba por diminuir o impacto da unidade. A cruz em painel de Giunta, que conhecemos dos exemplos em Sta. Maria degli Angeli, em Assis, e 216
no Museu de Pisa,[42] ao contrário, limita-se às três figuras do ícone oriental da Crucificação. As imagens de Maria e João, montadas nas pontas da cruz, em tamanho de meio-corpo, se assemelham a ícones independentes e ao mesmo tempo compensam a falta da união narrativa com seu tamanho mais próximo ao da figura central.

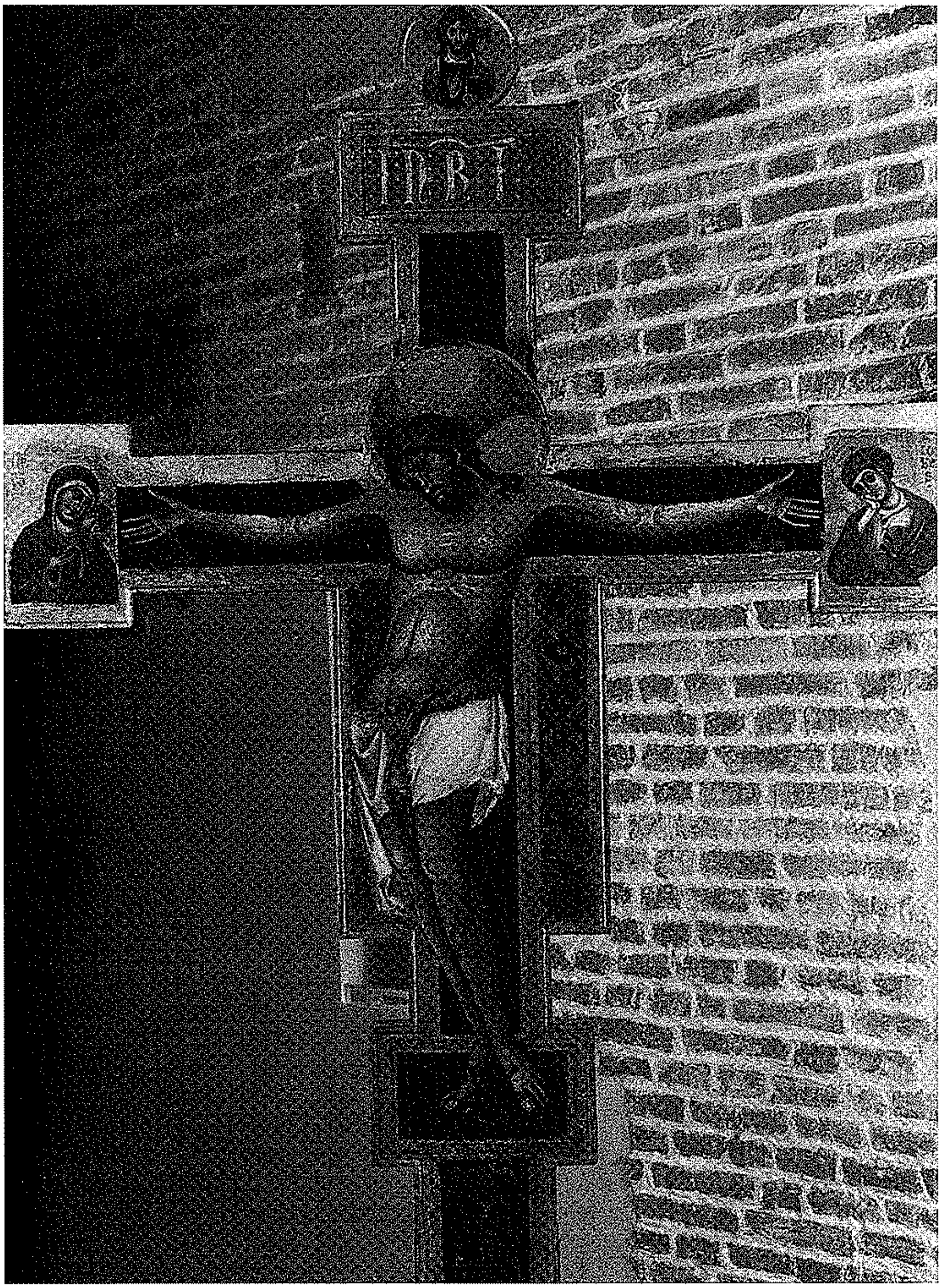
Essa invenção, orgulhosamente assinada por Giunta, merece maior atenção, já que se tornou o padrão para pintores subsequentes. Os ícones secundários não possuem moldura


MATER
MISERI
CORDIE

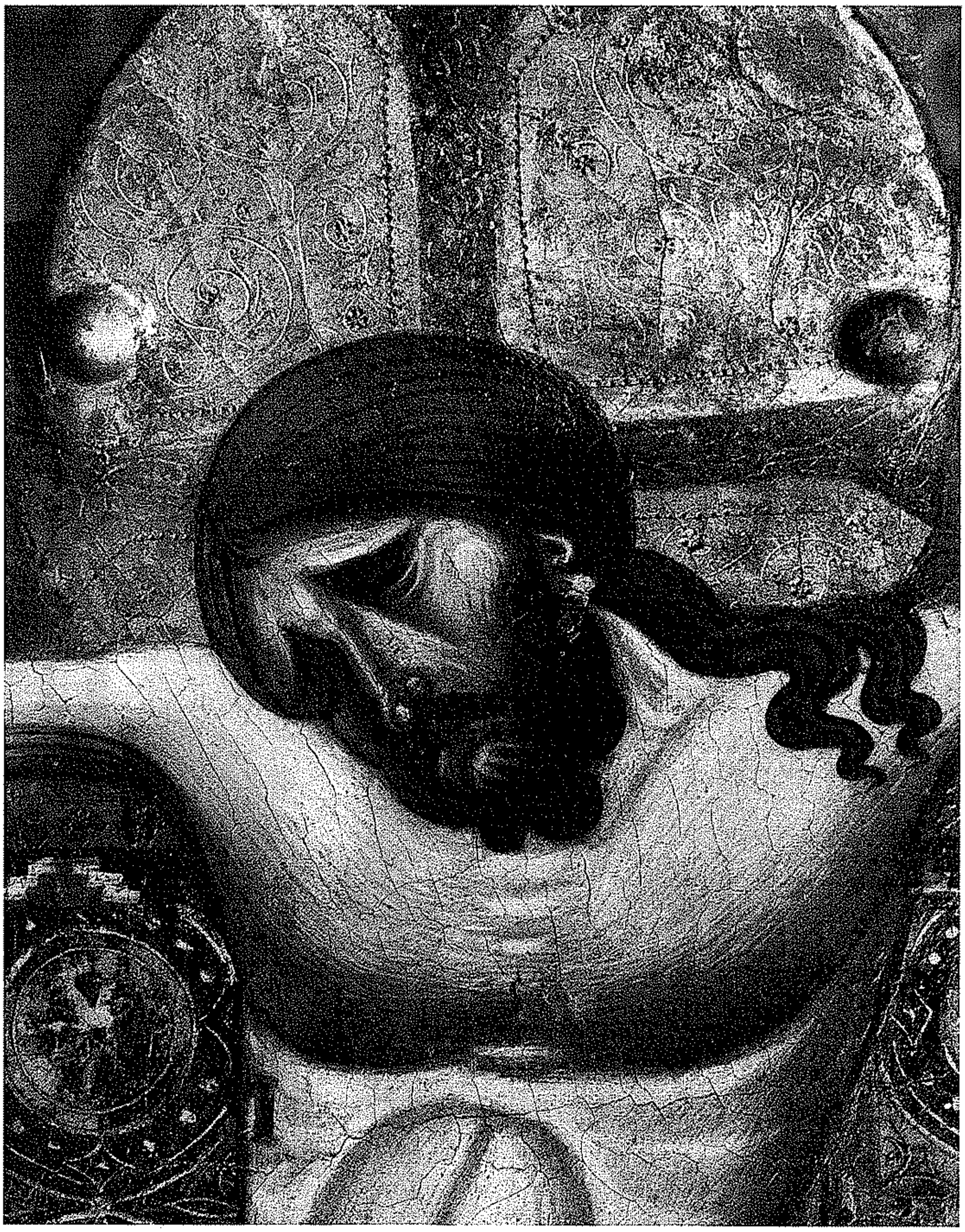
214. Madona da Misericórdia, séc. XIV. Veneza, coleção particular



215. Ícone em pedra, ca. 1200. Veneza, Sta. Maria Mater Domini



216. Giunta Pisano, crucifixo pintado, ca. 1250, (anteriormente Pisa, S. Raniero). Pisa, Museo Nazionale



217. Giunta Pisano, crucifixo pintado (detalhe de 216), ca. 1250. Pisa, Museo Nazionale

própria, unindo-se à madeira escura da cruz, de forma que a unidade das três figuras não é interrompida. A cabeça inclinada da figura principal, tendo atrás de si uma auréola tridimensional, cria um centro expressivo, destacando a semelhança com um cadáver. As 217
duas testemunhas vivas convidam o contemplador a se juntar a elas em seu luto, ao apontar para o herói morto. A Mãe toca sua bochecha, em um gesto de tristeza, segurando a mesmo tecido que usou para secar suas lágrimas. Alguns exemplos desse tipo de "ícone cruciforme" 219
foram reduzidos ao formato de imagens de culto ou foram transformados em cruzes para procissões, para serem vistos dos dois lados.

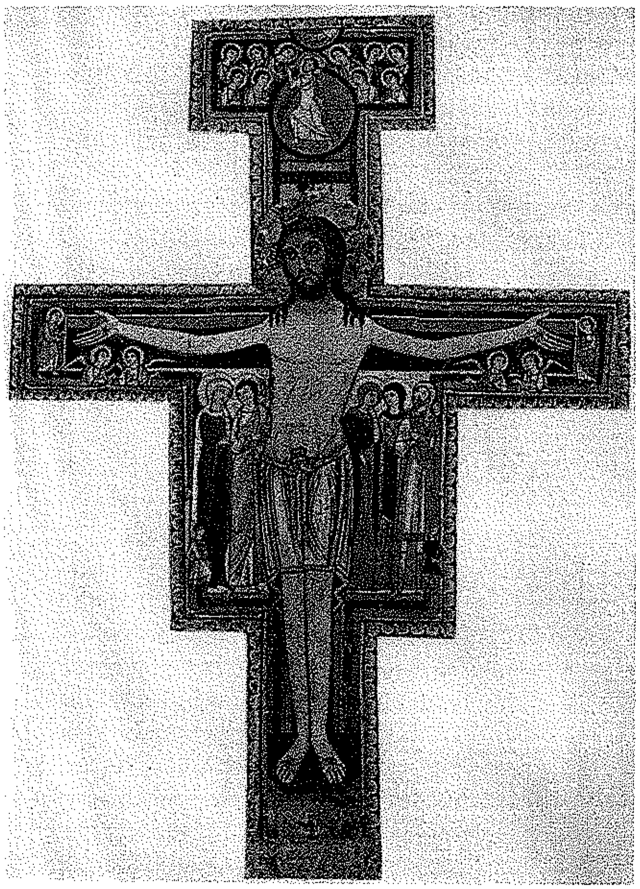
Enquanto a cruz de S. Damiano teve voz apenas por meio de um milagre, as cruzes de Giunta parecem falar incessantemente mediante sua convincente expressão de sofrimento. Quando sermões eram pronunciados ou vigílias mantidas diante dessas cruzes, a interação entre palavra e imagem era intensificada de modo a permitir um acordo mútuo, ou simetria, entre a descrição visual e a pintura eloquente.[44] Essa imagem, apropriada para exibição em rituais públicos, conforme seu uso à época, também mostrava o sofrimento como um papel coletivo, onde o Crucificado era o modelo e São Francisco incorporava sua perfeita reprodução.

A meditação diante de imagens religiosas era uma atividade que permitia às pessoas leigas assumir o papel dos santos e viver temporariamente como tal. A prática da devoção a imagens envolvia as mesmas cenas que haviam sido usadas pelos santos e que inspiraram suas visões. Ao treinar sua própria imaginação, as pessoas das cidades entravam esporadicamente na comunidade dos santos, pelo menos nos exercícios diários de culto, em que as imagens ofereciam os primeiros estímulos. Elas ajudavam o laicato a superar os limites da experiência religiosa que lhes eram impostos por sua vida secular, cheia de necessidades práticas.[45]

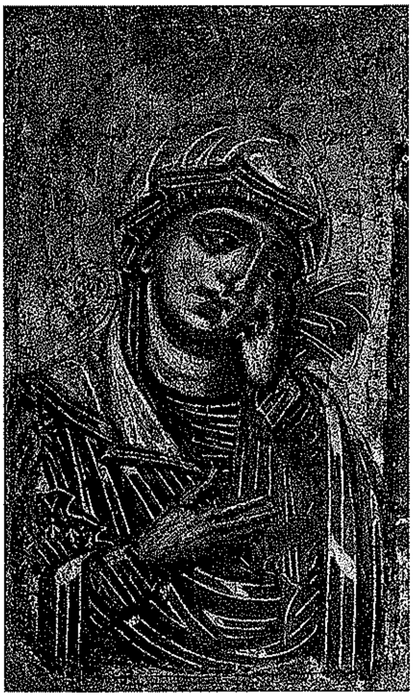
c. Ícone e Imagem Devocional: a linguagem dos gestos

"O painel em meio-corpo da Virgem pode ser explicado por sua função como imagem devocional" – foi dessa forma que Hellmut Hager caracterizou o ramo mais importante da pintura em painéis italiana, chamando de "imagem devocional" as pinturas particulares ou imagens produzidas para uso em uma religião privada;[46] porém teve de admitir que o culto público dessas mesmas imagens começara muito antes e pode até ter aberto caminho para seu uso privado. Muitas vezes, é apenas o formato, e não a figura, que indica o uso para o qual foi criado. Afinal de contas, a devoção, ou seja, o exercício de um papel religioso, era apenas uma variação privada da oração que era ensaiada em público. A diferença entre a oração privada e a pública teve sua idealização exagerada do ponto de vista moderno.[47] Até mesmo na prática pública da religião, a piedade pessoal era o modelo primário de comportamento na época.

De certa forma, o ícone e a imagem de devoção são sinônimos. Fora algumas exceções privilegiadas, um ícone não podia ser outra coisa senão uma imagem devocional, uma vez



218. Crucifixo milagroso de S. Damiano, ca. 1200. Assisi, Sta. Chiara



219. Crucifixo pintado de S. Raniero (detalhe). Pisa, Museo Nazionale

que entrasse na esfera da piedade ocidental. Sua estrutura retórica (cap. 13) era adequada a um diálogo pintado que desafiava os artistas ocidentais a desenvolverem as possibilidades inerentes da imagem falante. A imagem de devoção ocidental, sendo a representação evocativa de uma pessoa, normalmente na forma de um retrato em meio-corpo, muitas vezes tomava como modelo o prestígio de um ícone oriental que tivesse atuado como um ser vivo e realizado um milagre.

A palavra *icona*, diferente do termo inespecífico *imago*, o qual também se aplicava a estátuas e miniaturas de livros, designa de forma mais apropriada o tipo de imagem que temos em mente. Em seu livro de 1252 sobre os milagres de São Francisco, Tomás de Celano relata que as esposas romanas possuíam em suas casas "um ícone pintado onde a imagem do santo de sua predileção era venerada."[48] Essas eram normalmente imagens de meio-corpo, que se distinguiam da *tabula* maior e possuíam painéis laterais, permitindo que fossem convenientemente fechadas. Um pequeno tríptico da escola de Lucca representa 212
uma grande variação[49] que, como vemos em outros dois exemplos, agrupa diversos santos em torno de um retrato em meio-corpo da Virgem, incluindo aquele favorecido pelo dono da obra.[50] Nesse caso, a escolha dos santos indicava um vínculo com as ordens mendicantes, que aceitavam leigos entre seus membros.

Também o díptico foi usado como uma imagem privada portátil, tal como vemos no exemplo de Siena, atualmente dividido entre dois museus, em Londres e Budapeste.[51] O conjunto ainda não chegava ao ponto de apresentar como fórmula convincente a união do par de imagens complementares, a Virgem em meio-corpo e o Crucificado de corpo inteiro. O santo bispo em Nocera Umbra, cuja figura está voltada para o painel comple- 5
mentar desaparecido,[52] não se diferencia do ícone bizantino de São Nicolau, exceto por estar usando a mitra latina. Além disso, o acabamento dourado de suas vestes (crisografia), apesar de ser uma técnica oriental, não era usado para as vestes de bispos na pintura ocidental. O caráter privado dessas imagens pode ser manifestado pela inclusão da figura de um doador, como um pequeno acréscimo.[53] A fórmula pictórica especial para esse tipo de inclusão, todavia, só foi criada muito depois, quando o retrato privado foi inventado como um tema próprio.

Uma rápida pesquisa sobre o uso de imagens de meio-corpo invalida a crença atual de que esse gênero se consagrava apenas a imagens privadas. Em 1225, como resultado da pilhagem do forte de Lucca, os cidadãos de Pisa ganharam uma das imagens sobreviventes da Virgem em meio-corpo do círculo de Berlinghiero que, daquele momento em diante, passaram a venerar como o paládio de sua catedral e que, posteriormente, foi colocada no altar *sotto gli organi*.[54] No Monte della Guardia, diante dos portões de Bolonha, o culto da 210
imagem das mulheres eremitas recebia homenagens públicas da cidade desde 1253 (cap. 16d). Em Siena, carmelitas importaram um original oriental que logo foi copiado, até VI
mesmo em Roma (cap. 16c). Na catedral de Pistoia, um ícone de parede da Virgem no estilo 208, 220

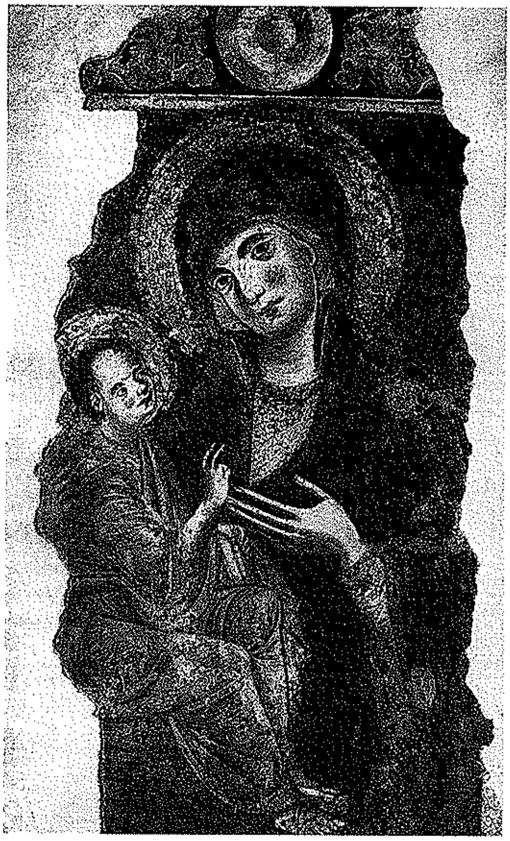
de Salerno di Coppo, cuja localização na entrada norte do coro corresponde àquela dos ícones fixos ao lado da iconóstase oriental (cap. 12d), tornou-se famoso há muito tempo como uma "antiga imagem no estilo grego".[55] Em Florença, a imagem em meio-corpo de Sta. Ágata foi carregada em procissões, conforme pode ser comprovado pelo fato de que ela é pintada dos dois lados.[56] Em 1255, a igreja de Sta. Chiara, em Lucca, que já possuíra um
213 ícone antigo da Virgem, adquiriu um grande díptico, metade do qual incluía um ícone da Virgem como uma imagem dentro de outra, para servir de retábulo das freiras.[57] As maiores provas do culto público aos ícones em meio-corpo, porém, são os frisos de ícones, que logo se
242 tornaram comuns em retábulos para altares-mores. Por ficarem permanentemente expostos, representavam toda a lista de diferentes ícones que até então eram distribuídos nos altares ou capelas laterais de igrejas maiores e incorporavam os diversos cultos locais (cap. 18c).

Entre os distintos ícones da Virgem, aquele onde vemos a Mãe com uma mão levantada, intercedendo a favor do Menino, era o mais popular. Esse modelo não tinha sempre a intenção de reproduzir o famoso ícone de *Hodegetria*, supostamente pintado por São Lucas (cap. 4e), uma vez que já vinha circulando em suas variações, com referências a arquétipos mais próximos. Até mesmo os inventários bizantinos fazem a distinção entre as variações, em que a Mãe carrega o Menino, ora no braço direito, ora no esquerdo (textos 25A e 25D). No Ocidente, essas nuances eram identificadas com modelos diferentes em locais de adoração próximos, com os quais os fiéis estariam familiarizados.

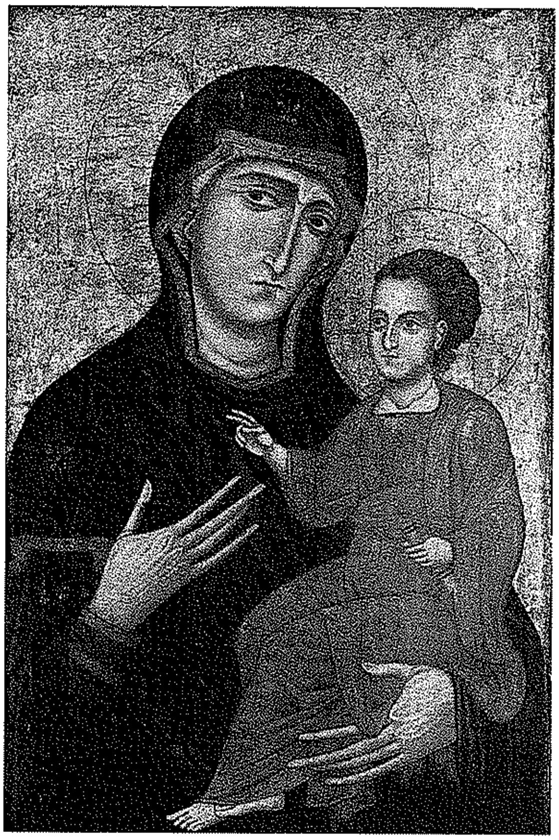
Os exemplos que restaram começam no Ocidente, com um painel monumental (165cm x 126cm) que o rei da Sicília encomendou, provavelmente em 1180, para a consagração da catedral da Virgem em Monreale.[58] Não apresenta as características de um pintor oriental, mas repete fielmente a imagem oriental, até mesmo os anjos no tímpano. A pequena estrela dourada no véu, cujo significado não podemos precisar, marca o centro do cenho. O mosaico acima da entrada da mesma catedral, que repete o mesmo ícone, pede que ela "reze por todos nós, mas que trabalhe especialmente para o rei," de acordo com a inscrição.[59]

221 Em cerca de 1230, a oficina de Berlinghiero, em Lucca, produziu uma Madona, conhecida como a Madona de Straus (em homenagem a um antigo proprietário),[60] em que a harmonia dos tons se baseia na mesma tríade favorecida nos ícones do Oriente, ocre avermelhado, dourado e azul aveludado. A Mãe segura o Menino, pintado em tons mais claros e com vestes douradas que brilham contra o manto escuro da Virgem, voltando-o para o contemplador. Toda a rigidez linear é banida por superfícies macias, enaltecidas por tons suaves, enquanto os contornos, que mais parecem gravados, circunscrevem-nas. Acima de tudo, a suavidade é passada pela delicadeza das mãos, cuja luz revela um elegante padrão interno. Para poder corresponder às altas expectativas a seu respeito, a pintura foi feita para produzir os efeitos de maior vivacidade possível em seus contempladores.

Comparado com outras mais antigas, o ícone de Lucca combina traços comuns a todas elas, mantendo as características singulares de algumas. Uma vez que os limites dos modelos



220. Ícone em pilar da Madona com o Menino na entrada da capela-mor, séc. XIII. Pistoia, catedral



221. Straus Madonna, Lucca, séc. XIII. Nova York, Metropolitan Museum of Art

da imagem eram estabelecidos de forma rígida, cada detalhe toma importância especial, sendo que pouco sabemos hoje em dia a esse respeito. Em uma sutil articulação entre gesto e mímica, a mão livre de Maria chama a atenção para o Menino, a quem ela se dirige, enquanto o olhar atrai o contemplador, em nome de quem ela fala. Seu gesto difere daquele de seu Filho, já que transmite o apelo (acentuado pela mão dobrada) e, como indica a mão levantada do Filho, sua resposta é afirmativa. Os olhares estão, ora sem direção, como em
220 Pistoia, ora fazendo a conexão entre Mãe e Filho e também conosco.

A obra de Berlinghiero realiza-se por nuances que só podemos descobrir por meio de estudos comparativos. Isso inclui as proporções das figuras, a atuação recíproca de seus corpos e auréolas e a linguagem dos gestos, com seu fluxo suave e significado sutil, tanto em termos humanos, quanto teológicos. Finalmente, há a expressão extraordinária, e um tanto inesperada, no rosto da Virgem, com as sobrancelhas contraídas, lábios e narinas tensos. Deste modo, a Paixão é representada, pelo menos com as mesmas implicações que estudamos nos ícones orientais (cap.13f), sendo que o olhar distante representa a pro-
163 lepse, a antecipação do futuro. Um ícone magnífico de Kastoria prova que a variação de Berlinghiero se inspirou em obras orientais contemporâneas.[61] Um ícone em mosaico de Constantinopla, no Monte Sinai, que usa o mesmo esquema em modo de espelho, pode representar o tipo de modelo em que se inspirou Berlinghiero.[62]

Berlinghiero também nos apresenta ao segundo grande protótipo a partir do qual os ícones orientais derivaram suas descrições da Virgem: aquele da Mãe Terna, que Weigelt
175 chama de modelo "materno".[63] Mais conhecido pelo ícone de Vladimir (cap. 13f), o modelo não chegou a nós com seu nome original, nem com o ícone original que o tornou famoso. A sinopse retórica de dois sentimentos, em dois níveis de tempo, enche a intimidade entre a Mãe e o Menino com o pressentimento melancólico da Paixão. O Menino olha com olhos inquisidores para sua Mãe, que já conhece seu destino, com isso enfatizando o paradoxo do mistério, uma vez que o Criador se porta como um Menino inocente.

212 No pequeno altar doméstico em Cleveland, já mencionado anteriormente (seção a acima), Berlinghiero traduz as feições do seu modelo em um idioma mais rústico, sem a sutileza do jogo de luz que antes fazia o contraste entre os rostos da Mãe e do Menino e sem transmitir a idéia de melancolia nos olhos da Mãe. Ele ainda lutava com a dificuldade de criar volume e movimento corporais simultaneamente. Para compensar a falta de poesia pintada que observara nos modelos orientais, introduziu novos temas, de uma simplicidade quase vernacular.

O Menino não está mais abraçando a Mãe, como no delicado gesto do modelo, mas estende a mão de forma enérgica na direção do manto. A Mãe o abraça contra o corpo, com as duas mãos, numa reação às emoções exaltadas do Filho. As vestes inusitadas do Menino, em tons de marrom claro, podem ser uma alusão ao hábito de São Francisco, representado entre os santos nas asas, refletindo que era considerado a imagem viva de Cristo na história da época. Finalmente, a versão resumida do Juízo Final indica que a intercessão de Maria se faz ainda mais necessária.

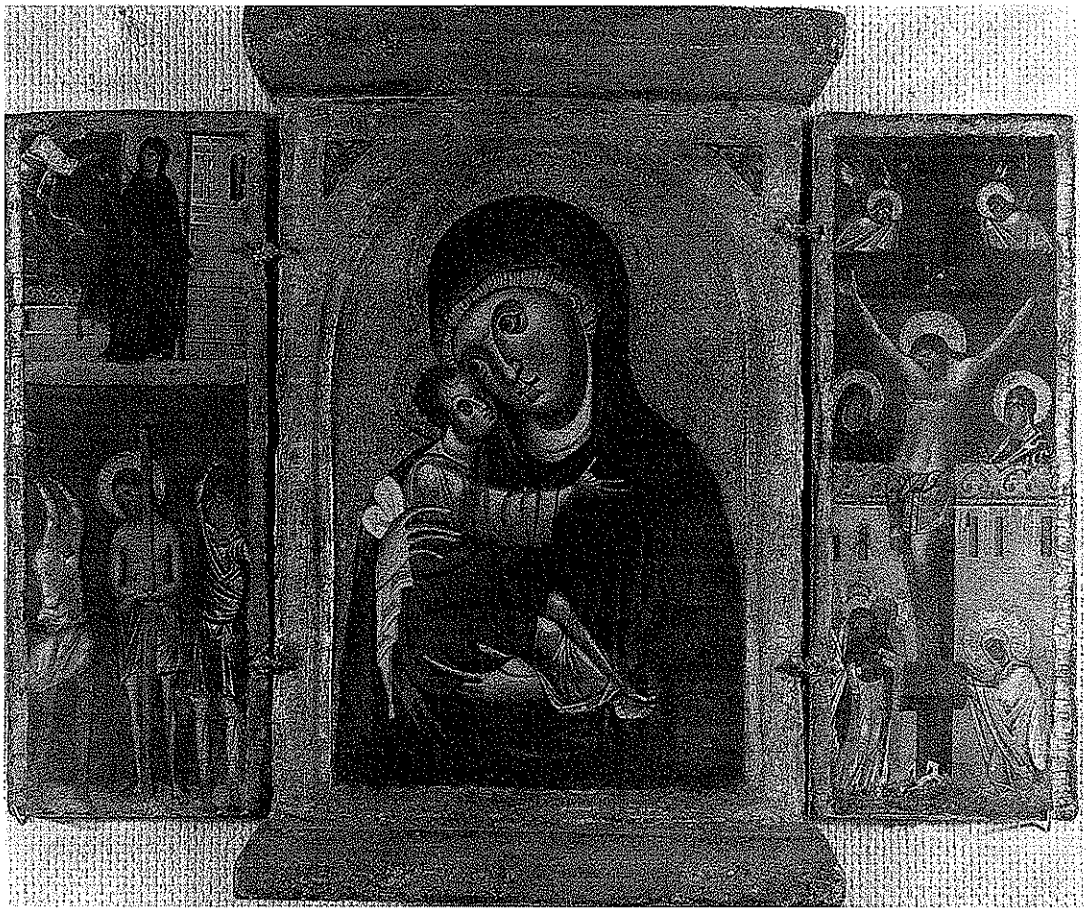
Um pequeno altar doméstico, desta vez de Pisa, novamente se concentra na imagem 222 da Mãe Terna[64], mas ao mesmo tempo introduz diversas variações que conduzem os fiéis a outro arquétipo. A Mãe olha, aterrorizada, além de seu Filho, para o chicoteamento representado na lateral esquerda. A veste branca que tem em suas mãos, um motivo anteriormente apresentado no crucifixo pintado por Giunta Pisano, representa o pano que Maria usou para secar as lágrimas de seu rosto durante a Crucificação.[65] 219

O mesmo tema reaparece como uma extensão de um tipo de imagem bastante conhecido, sendo que seu melhor exemplo está no retábulo de Lucca, no Museu Uffizi,[66] e no 213 ícone da Coleção Acton, em Florença, sendo esta outra variação do tema.[67] Ele adota uma função ideográfica, onde a Virgem segura sua veste como se estivesse pronta a levá-la aos olhos. Os gestos do Menino são tirados do modelo de *Hodegetria*, enquanto que sua postura semi-deitada, aludindo ao sono na Paixão, se inspira em outra fonte.

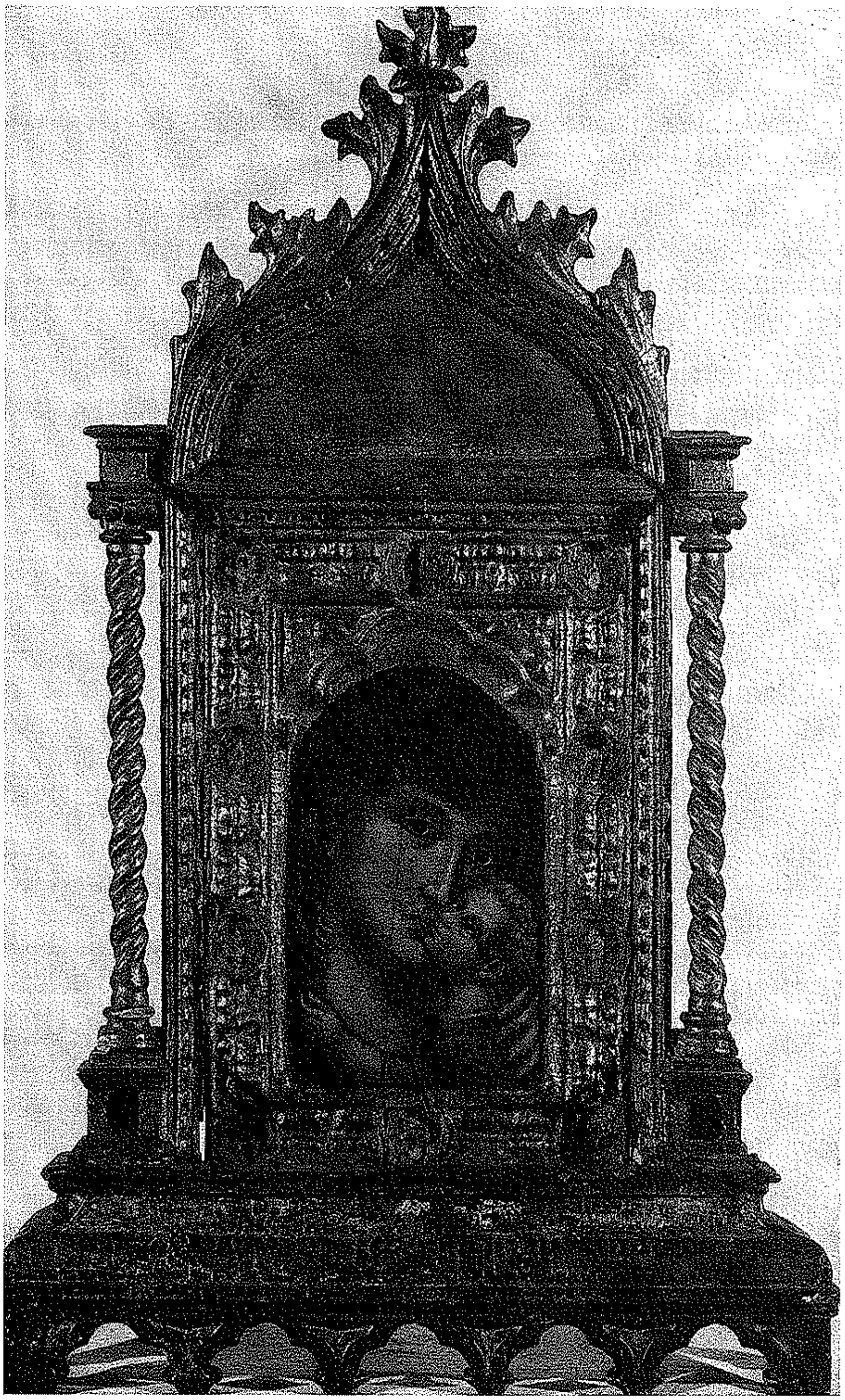
Pode parecer estranho ao leitor que um ícone tenha sido composto a partir de referências a outros arquétipos, já que essa análise tende a dissolver a unidade que hoje esperamos de tais imagens. Para o contemplador medieval, que provavelmente conseguia identificar a origem dos diversos motivos, o acúmulo de gestos e sinais deve ter proporcionado uma força ainda maior para a imagem. Um frontispício, introduzindo os estatutos de uma confraria de Bolonha, nos ensina o modo como os contempladores medievais "liam" as implicações simbólicas da imagem da Mãe Terna, na medida em que sua figura é relacionada com o signo da cruz.[68]

A linguagem dos gestos, que ainda merece uma pesquisa mais aprofundada, se beneficiava do grande conhecimento que pintores italianos tinham a respeito dos ícones orientais. Três exemplos são o suficiente para provar essa transferência dos temas para o Ocidente. O famoso ícone cipriota de Kykkos, em que o Menino se afasta da Mãe com um gesto violento (cap. 16b), é reproduzido fielmente em um painel apuliano.[69] O igualmente famoso ícone de Pelagônia (cap.13f) é a fonte de inspiração de um painel de Siena[70] e o arquétipo oriental perdido da Mãe Terna inspirou um pintor de Pisa a realizar a chamada Madonna dei Mantellini, que acabou em Siena.[71]

O conteúdo lírico que o ícone da Mãe Terna carregava desde o início estava em pleno vigor quando, no séc. XIV, o pintor Jacopino di Francesco criou uma nova versão que logo se tornou popular fora dos limites de Bolonha. Um bom exemplo desse modelo é o altar doméstico na Casa Horne, em Florença, onde a ampliação da imagem da Mãe e do Filho 223 nos leva direto ao centro expressivo da obra.[72] O rosto grande e sombreado da Mãe, cujo véu escuro é iluminado por feixes dourados vindos do céu, contrasta de forma efetiva com o Menino, de tez clara e cabelos louros. O motivo erótico do beijo que o Menino oferece à Mãe, uma representação ousada do arquétipo, foi antecedido por um painel recém-des-



222. Altar doméstico de Pisa, séc. XIII. Princeton, University Art Museum



223. Altar doméstico de Bolonha, séc. XIV. Florença, Casa Horne

coberto que se está tentando atribuir ao pintor Duccio, de Siena.[73] O tema parece resultar da iconografia secular do amor cortês, visto que o Menino nesse ícone não apenas toca os lábios de sua Mãe com os seus, mas também busca seu queixo com a mão, um gesto que reconhecemos das representações francesas desse tipo de amor.

Duccio, sendo ou não a fonte dessa imagem pouco comum, teve grande influência na invenção de novas imagens da Virgem a tal ponto que, em Siena, esses modelos competiam 224 com os mais antigos, trazendo um novo tom com seu lirismo. Sua Madona de Crevole, uma obra da juventude, nos surpreende com a atitude lúdica do Menino, que segura o véu de sua Mãe como se quisesse distraí-la de sua melancolia.[74] Assim como o realismo das vestes do Menino, o toque carinhoso sugere um idílio privado da infância, tema que desde os marfins góticos da Virgem e do Menino instituía uma transferência da iconografia do amor para a dos motivos religiosos.[75]

O tema do *amore*, que dominava o lirismo toscano na época e que era central na interpretação de mundo de Dante, pode ter levado a essa nova interpretação radical de um antigo tema icônico. Pode ser encontrado até mesmo no tom emocional do canto de louvor cantado nas irmandades e no lamento dramático da *mamma* por seu *figlio bianco e vermiglio*.[76] Na *lauda* de Jacopone da Todi, o amor lírico é usado para um panegírico à Virgem, assim como quando ele louva "os gestos amorosos" por meio dos quais Mãe e Filho se reconhecem.[77] O meio termo adotado por Duccio nos faz lembrar a linguagem lírica comedida do *dolce stil nuovo*, como Dante, em *Purgatorio* (24.49), chamava a poesia de amor de seus antecessores.[78] A beleza da Mãe, nesse caso, é um sinal de nobreza da alma, como uma manifestação do *amore* suprapessoal.

d. "Maniera greca" e "Dolce stil nuovo": Duccio e o Ícone

Duccio, o fundador da arte de Siena, foi sem dúvida o maior pintor de painéis de seu tempo, já que amava a forma intimista e favorecia a concentração lírica. Apesar de ter mantido motivos bizantinos (ou aqueles que eram assim considerados), sabia melhor que ninguém como preencher os painéis com nova vida e modernizar seu conteúdo emocional. Assim como qualquer reformador de estilo, ele criava a necessidade de explicações - que, porém, falando francamente, continuavam inadequadas.

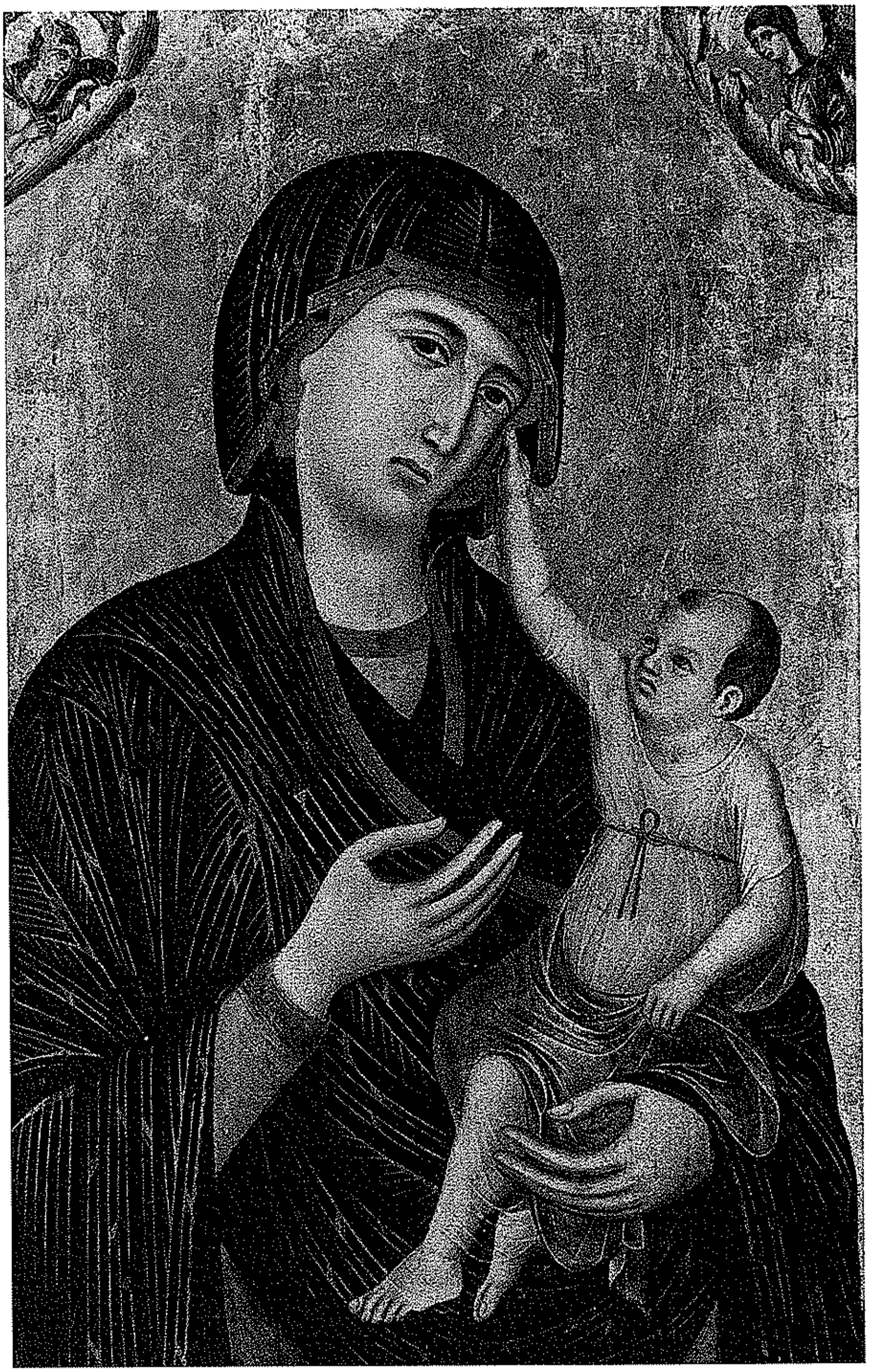
Como pintor de ícones, Duccio parece ser o representante clássico da chamada Maneira Grega, ou *maniera greca*, que escritores renascentistas descobriram como sendo o precursor da "boa" arte toscana de Giotto. Esse conceito, porém, era derrogatório, atribuindo a estrangeiros tudo o que se considerava irremediavelmente antiquado. A arquitetura desse tipo foi consignada aos godos, ou "germânicos", e a pintura, aos gregos ou bizantinos contemporâneos. Até então, não havia menção à arte românica ou ao fato de ter sido precisamente a escultura gótica, junto com a pintura bizantina mais recente, que havia inspirado as reformas que mudaram a tradição nativa.

O termo *dolce stil nuovo*, ao contrário, era um vocábulo usado na época, mas que pertencia unicamente à literatura.[79] Ao se referir à poesia do amor da geração de Duccio, o "novo estilo doce" foi discutido dentro de uma teoria bem definida de estilos artísticos da escrita. Nada parecia indicar que o termo também se aplicaria à pintura, apesar de querermos usá-lo para ir além das descrições arbitrárias de nossa própria escolha. O tema do amor para o lirismo da época, tanto no aspecto humano quanto religioso, tornou-se um conceito ético e social, no sentido platônico, por meio do qual o ser humano poderia transcender seus limites naturais mediante a purificação dos sentimentos. O estilo refinado da canção de amor foi discutido pela crítica literária da época, de acordo com a intensidade do discurso lírico, do tom moderado e da adequação da frase.

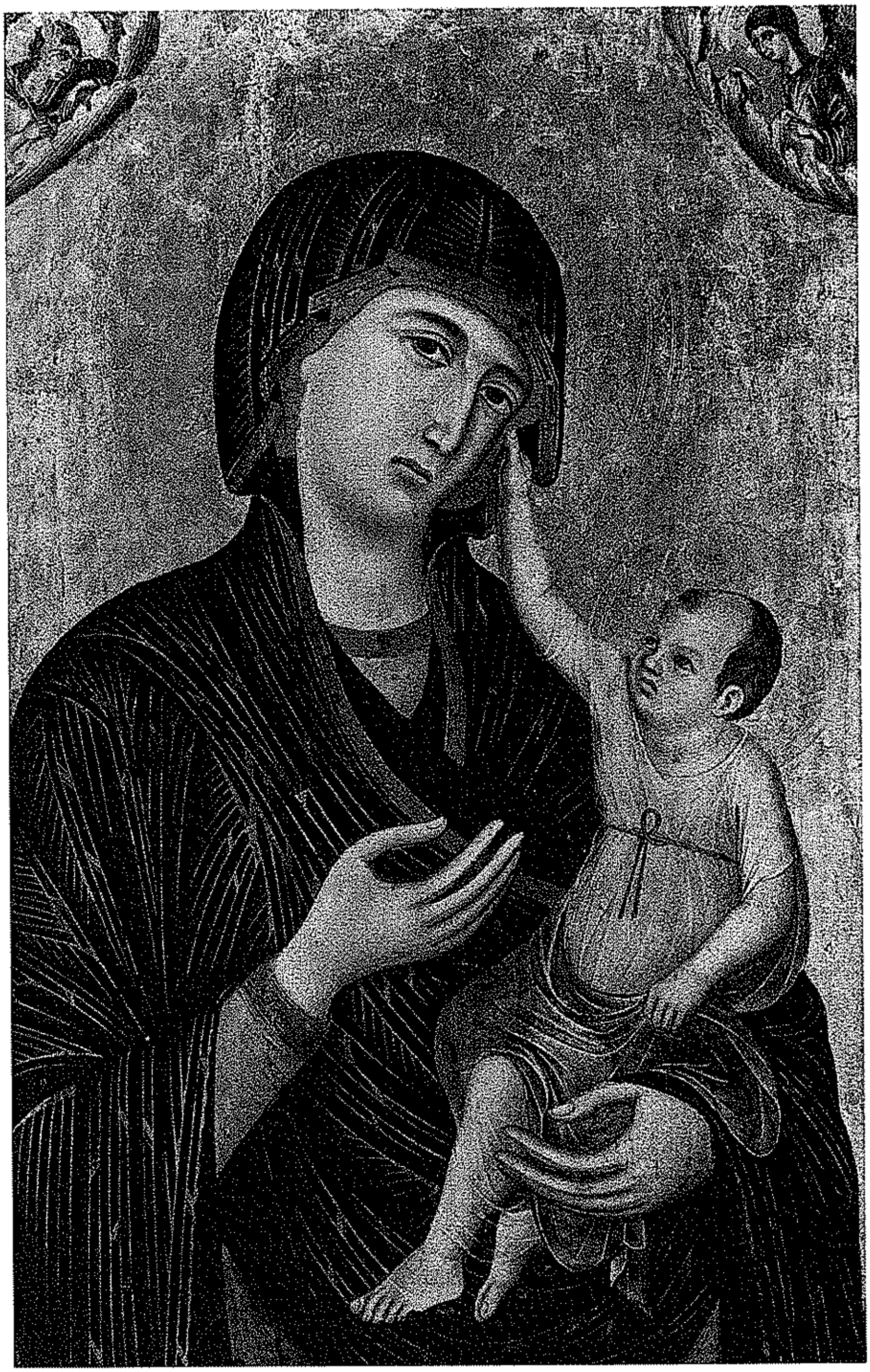
As analogias nas pinturas de Duccio parecem óbvias, mas são difíceis de provar. O estilo em pintura e o estilo em literatura podem ter tido um efeito semelhante sobre as mesmas pessoas, mas hoje em dia são de difícil comparação, simplesmente porque não podiam se influenciar diretamente. A pintura nunca pode ser definida por regras solidamente estabelecidas, como acontece na literatura, e seria tolo acreditar que a poesia do amor criou o desejo por pinturas de Duccio. Pode-se ousar afirmar que ambas satisfizeram necessidades semelhantes. É possível até considerar que pintores, assim como escritores, buscassem modelos de refinamento de uma cultura francesa superior – que também havia inspirado a arquitetura e a escultura da época. Duccio provavelmente conheceu o grande escultor gótico Giovanni Pisano durante o período em que este último contribuiu para a realização da fachada da catedral de Siena. Seu púlpito na catedral era um manual inesgotável de padrões góticos e clássicos, tornando disponíveis em Siena os motivos e formas franceses, embora transformados verdadeiramente pela arte de Giovanni.

Para Duccio, porém, os pintores de ícones do Oriente ainda tinham muito a oferecer. Assim como outros artistas de sua geração, ele estava pronto para aprender com a destreza e a arte dos melhores ícones gregos e aplicar o que aprendeu, mas não apenas repetindo a estrutura de sua iconografia. Embora isso contradiga a opinião reinante e o desprezo pela arte oriental, nossa tese se baseia em provas materiais sólidas e pode trazer critérios críticos para entender o que realmente aconteceu na época de Duccio. Seu encontro com artistas gregos itinerantes pode ser resumido facilmente, pois já foi pesquisado em profundidade.[80]

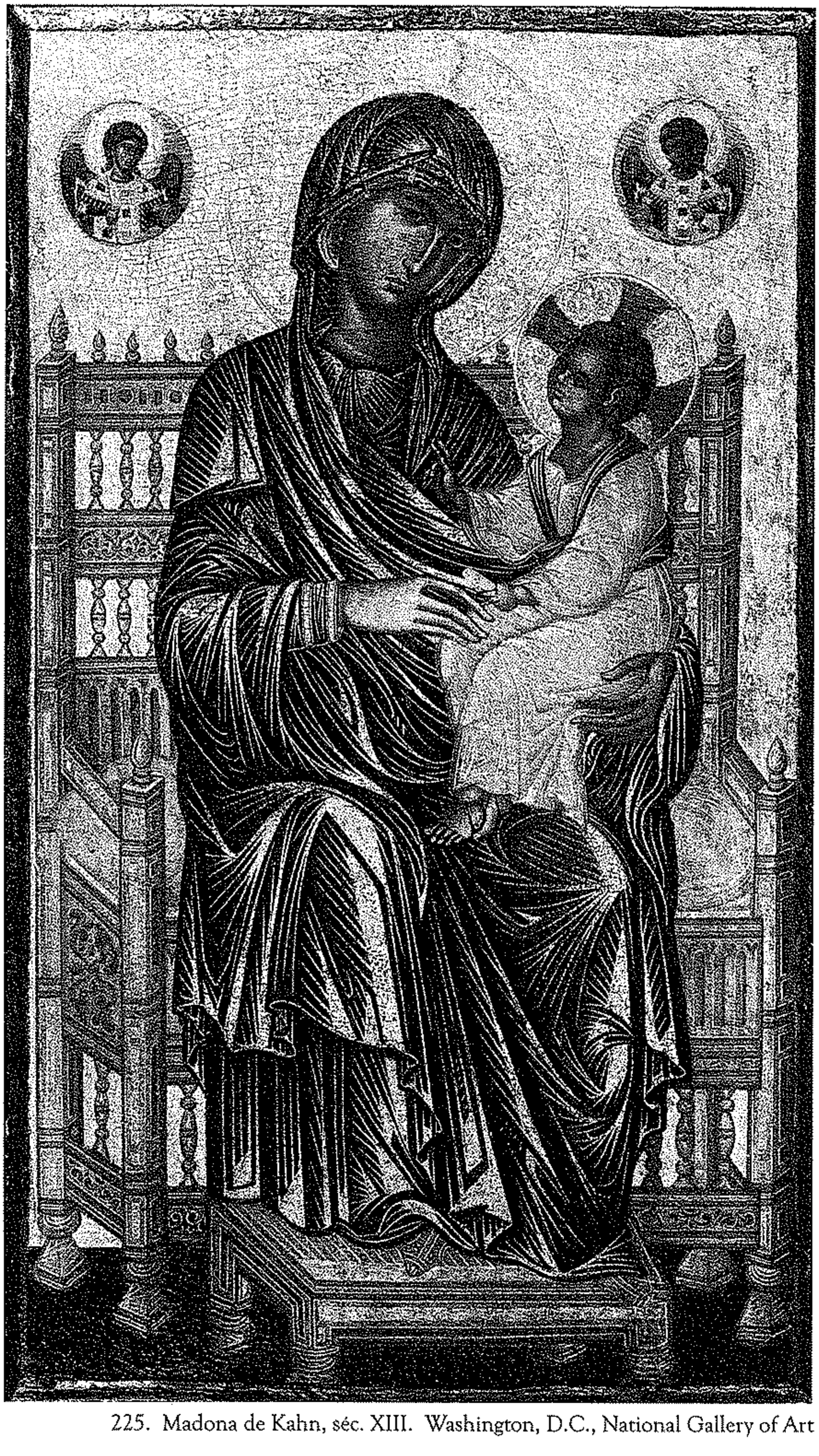
Desde que Bernard Berenson, com seu instinto de *connaisseur* de características singulares, declarou que as duas imagens da Virgem Entronizada, atualmente em Washington, 225, VIII seriam originalmente de Constantinopla, deu-se início a um debate sem fim. Na verdade, uma delas – conhecida pelo nome de seu antigo dono, Kahn – é considerada produto do talento pictórico grego em termos da técnica usada, com exceção das fendas na auréola, observadas somente na pintura toscana. O tamanho do painel vertical retangular e o tema da Madona de corpo inteiro no trono, porém, são quase desconhecidos na pintura oriental, sendo muito populares entre as confrarias na Toscana (cap. 18b).



224. Madona di Crevole, ca. 1280. Siena, Opera del Duomo



224. Madona di Crevole, ca. 1280. Siena, Opera del Duomo



225. Madona de Kahn, séc. XIII. Washington, D.C., National Gallery of Art

As conclusões que podem ser tiradas dessas provas são claras, ainda assim os estudiosos estão demorando a entendê-las, sendo que italianistas e bizantinistas continuam a reivindicar a obra para si. O pintor da Madona de Kahn era um artista itinerante, que havia estudado a pintura de ícones em uma oficina oriental e que, na época, trabalhava em uma encomenda toscana. O trabalho deveria agradar ao patrono italiano, porém o pintor teria que manter sua técnica grega. Ele não estava familiarizado com a tarefa de ligar o trono e a figura, sendo trabalhosa a coordenação dos motivos com o espaço disponível. Mas as próprias figuras representam a maestria da *peinture* que se sobrepõe a toda a arte toscana. O acabamento dourado das vestes segue um ritmo fluido, pouco comum, que enfatiza o movimento do tecido - sem dar, é claro, muita importância à anatomia do corpo que está por baixo. Os tons cromáticos transparentes de ocre, vermelho, roxo e azul claro são testemunhos de uma
VIII antiga prática de pintura que atinge seu auge na face da Madona, inteiramente modelado em cor e luz, com linhas apenas nas partes externas do rosto. As formas individuais não têm estabilidade, mas passam a profundidade da expressão espiritual. Uma melancolia onírica é evocada com algumas poucas pinceladas bem colocadas.

Essa arte poderia ser facilmente criticada por excesso de refinamento, que pode ter resultado da concentração em alguns temas recorrentes de ícones (como pode ser confirmado por um ícone semelhante da Virgem, no mosteiro de Chilander, no Monte Atos).[81] Mas para artistas como Duccio, a própria perfeição técnica, combinada com a rica expressão poética, deixou marcas profundas. "Ícones de um novo tipo" haviam sido produzidos no contexto bizantino de um debate filosófico sobre arte e retórica (cap. 13) e só chegariam ao Ocidente com o Renascimento.

Ao se examinar cuidadosamente a pintura em painéis na Itália, no último quarto do séc. XIII, podemos observar outras provas da presença de artistas gregos itinerantes. Não temos mais a testemunha primária do tipo visto na Madona de Kahn, mas vemos os trabalhos italianos refletindo vivamente um conhecimento direto de artistas gregos e seu estilo. Um grande painel da Virgem, que na era moderna foi parar no Museu Pushkin de Moscou, com certeza se originou na Toscana,[82] repetindo fielmente a combinação peculiar do estilo grego e tema ocidental que observamos na Madona de Kahn.

Em Siena, porém, esse encontro com artistas gregos contemporâneos não se restringiu a casos especiais, tendo um impacto mais amplo no desenvolvimento da arte sienense, não só na técnica e estilo, mas também na concepção da imagem religiosa, o que não encontramos em outras partes da arte italiana. Como não vamos aqui acompanhar toda esse percurso, vale mencionar apenas dois exemplos em que pintores, de idades diferentes, cada um à sua maneira, aplicaram a experiência do mesmo tipo de arte oriental.

Em primeiro lugar, houve um artista mais velho que Duccio e que, por vezes, foi confundido com o pintor Guido, mas que hoje pode ser mais bem caracterizado pelo tríptico
238, IX de São Bernardino, o qual, apesar da menção da data de 1262, deve ter sido produzido na

década de 1270 (cap. 18b).[83] O Menino segue o modelo grego, com a figura realizando um rico intercâmbio de temas corporais que, de certa forma, acabam por contradizer a adesão do pintor a um plano uniforme de pintura. O artista, apresentando pouca prática com a modelagem oriental de cores, faz o possível para aproximar o estilo do modelo ao seu próprio. As áreas de sombra isoladas e o tratamento linear dos motivos faciais da Virgem não escondem a tentativa, quase desesperada, de reproduzir o modelo em cada detalhe. A "Natureza" é substituída por uma rígida máscara facial, de forma que as qualidades afetivas do original estão totalmente ausentes da imitação italiana.

Duccio, por sua vez, não procura mais somente uma imitação. Ele se aventura em 224 uma interpretação totalmente pessoal, que revela sua verdadeira empatia com a intenção expressa no original grego que havia visto. Quando consegue vencer o rígido esquema da máscara e recria a unidade orgânica do rosto da Virgem, ele alcança nada menos que uma mudança fundamental no estilo de pintura de sua Siena nativa. Os contornos suaves e ininterruptos do corpo e a modelagem livre com luz e sombra levam a esse novo resultado que, contudo, ainda difere do ícone grego. Uma superfície firme com a suavidade do marfim, agora caracterizando o rosto, resiste ao artifício grego de dissolver a solidez do corpo em um livre jogo de luz. O acabamento dourado das vestes, que nos trabalhos anteriores de Duccio ainda seguiam o modelo grego, logo seriam substituídos por um ritmo elegante de bordas e bainhas inspiradas na arte gótica.

O estilo de pintura melhorado serve claramente para destacar o efeito da vivacidade, tão esperado nos ícones desse tipo. Duccio favorece uma expressão intermediária, em que sombra e luz, tristeza e alegria, frieza e calor são mantidos em equilíbrio. Desse modo, ele mantém as figuras que pinta com uma aparência ambivalente de distância e alheamento, por um lado, e de intimidade com o contemplador, por outro. Em um único rosto, ele combina tantos sentimentos que seu trabalho se abre para muitas interpretações. A cabeça inclinada da Mãe se move em direção ao Menino, enquanto os olhos se dirigem para o contemplador. Duccio escolhe deliberadamente as formas, assim como um poeta elege o ritmo.

Isso não muda o argumento a respeito de ele ter ou não visto a Madona de Kahn, já que poderia ter tido contato com outros ícones orientais, como a Madona das Carmelitas (cap. 16c). Mas um encontro com um pintor grego, que consideramos uma forte possibilidade, deve ter afetado sua intenção de não sobrepujar o ícone como forma, mas sim de aperfeiçoá-lo como imagem de devoção. Essa nova concepção do ícone foi adotada pelas gerações seguintes de tal modo a levar à sobreposição da pintura das Virgens por Coppo e Guido, que foram alinhadas de acordo com a característica moderna da imagem de Duccio na catedral (cap. 18b). 246

VI

Uma geração que se familiarizou com a poesia no âmbito privado pode reconhecer nas pinturas de Duccio a mesma intensidade de sentimentos e elegância de forma que eram admiradas no *dolce stil nuovo*. Na poesia vernacular, a identificação com as emoções da pessoa santa era uma das maneiras pelas quais os leigos tomavam parte na vida religiosa. A narrativa da natureza humana dada pelo ícone foi ampliada pela elaboração dos sentimentos; nas imagens da Mãe com o Menino e de Cristo na cruz havia uma gama inexaurível de modelagem de emoções. A pintura atingia um novo patamar de elegância no refinamento das cores, na ênfase do vermelho e rosa do manto, que tomam um timbre próprio.

Pode parecer surpreendente que esse capítulo termine com um argumento a propósito da influência artística que parece fora do escopo de uma pesquisa inicialmente não voltada para questões dessa natureza. A veneração de imagens, de fato, não acontecia dentro das categorias da arte propriamente ditas. Ainda assim, o intercâmbio artístico com a pintura grega de ícones caracterizou um breve período da pintura italiana e por isso é um fator histórico que deve ser levado em consideração.

Em suma, este intercâmbio não foi possível antes de Duccio e não foi necessário depois dele. E não apenas beneficiou a técnica e o estilo dos pintores de Siena, mas mudou a expectativa geral quanto às imagens religiosas. Não pretendemos elevar o ícone italiano ao nível da "grande arte", o que pode nos fazer perder sua verdadeira natureza. No entanto, a retórica pictórica que artistas estavam prontos a abraçar não seria acessível sem novas abordagens artísticas do tema. Além disso, no caso das encomendas públicas de Duccio, a obra tinha dimensões tanto sociais quanto artísticas, já que as imagens votivas eram encomendadas pela comunidade (cap. 18).

É uma característica do séc. XIII na Itália que a história da imagem praticamente coincida com a história geral da arte. A pintura ganha novos terrenos ao aumentar o repertório de suas tarefas. As funções sociais e de culto das imagens, que até agora tivemos extremo cuidado em separar da sua história formal, foram, nesse caso, fatores que em certo sentido criaram a forma das pinturas e o estilo que seguiam. Nunca antes a aparência física da pintura em painéis foi tão diversa quanto nesse primeiro século de sua história no Ocidente, mas tampouco nunca antes foi tão convincente a unidade interna de sua linguagem simbólica de formas.

Notas

1. Para maiores referências, ver Hager (1962), 75ff; Stubblebine (1966), 85ff; e van Os (1984), *passim*. Também cf. Weitzmann (1966), 51ff; Weitzmann (1984), 143ff; Demus (1970), 205ff.

2. Pallucchini (1964), com material relevante.

3. Garrison (1949), *passim*.

4. Cf. E.B. Garrison, "Note on the Survival of the Thirteenth Century Panel Painting in Italy", *Art Bulletin* 54 (1972):140.

5. Garrison (1949), n^{os} 1-42, 175-203 (total 119) e Hager (1962), 118ff.

6. Garrison (1949), n^{os} 447-605 (total 158) e Hager (1962), 76ff.

7. Ver cap. 10 n. 15.

8. Garrison (1949), n^{os} 62-149, 170-74, 311-17, 630-52, etc. (total 135).

9. Cf. Hager (1962), *passim*; Belting (1981a), 25ff. e 199ff.; van Os (1984), *passim*.

10. Belting (1981a), 154ff. e 218ff.

11. Museu de Arte de Cleveland (anteriormente Coleção Stoclet, Bruxelas); a medida do ícone é de 42 x 25,5 cm. Cf. Garrison (1949), nº 284 e Henry S. Francis, "The Stoclet Tabernacle", *Bulletin of the Cleveland Musuem of Art* 54 (1967): 92ff. O trabalho é hoje atribuído a Berlinghiero em Lucca e datado de ca. 1230. Cf. referências de Lucca na n. 60 a seguir.

12. Garrison (1949), nº 243 (cada parte medindo 103 x 61 cm); cf. C.H. Weigelt (1928), 217-18; Hager (1962), 86-87; Belting (1981a), 204ff. e fig.81; L. Marcucci, ed., *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani del secolo XIII* (Roma, 1965), 19 nº 4. O trabalho origina-se em Sta. Chiara, em Lucca, e é atribuído a Bonaventura Berlinghieri.

13. C.H. Weigelt, (1928), 195ff.

14. Florença, Uffizi, Madonna Rucelai de S. Maria Novella de 1285, medindo 450 x 290 cm; cf. Garrison (1949), nº 186; White (1979), 32ff. e 185ff. (contrato); Belting (1981a), 47-48; van Os (1984), 30ff.; Deuchler (1984), 32ff.; Cannon (ver n. 18 abaixo), 76-77; B. Cole, *Sienese Painting* (Nova York, 1980), 26.

15. Cap. 12 n. 37.

16. Cf. correções a Hager na dissertação de Klaus Krüger, "Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien" (Munique, 1987), cápitulos 2 e 3.

17. Ver n. 6 acima e Carli (1958), figs. 1-31.

18. Pisa, Museo Nazionale: 195 x 340 cm, de S. Caterina; cf. E. Carli, *Il Museo de Pisa* (Pisa, 1974), nº 40; van Os (1984), 65ff.; Hager (1962), 114-15; e J. Cannon, "Simone Martini, the Dominicans, and the Early Sienese Polyptych," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982): 62ff.

19. Ver n. 5 acima; também cf. van Os (1984), 21ff.

20. Ver n. 14 acima e, sobre a Madonna menor, Belting-Ihm (1976), 68-69 (tipo de imagem); White (1979), 46ff., Deuchler (1984), 42 ff e figs. 42-43; e P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena* (Gênova, 1977), 1:48 nº 20.

21. M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento* (Estrasburgo, 1966).

22. Sobre os dois tipos de imagem, cf. estudos detalhados de Belting-Ihm (1976), *passim* e Belting (1981a), *passim*. Também cf. P. Perdrizer, *La Vierge de la Miséricorde* (Paris, 1908).

23. Cf. exemplos em Belting-Ihm (1976), ilus. 1 (estatutos dos irmãos Laudesi de Bolonha de 1329) e ilus. 22b (altar da ordem de Sta. Clara de Veneza, em Trieste, aproximadamente da mesma época); referências estão em Belting (1981a), 308.

24. Cf. Belting-Ihm (1976), ilus. 24b (ver n. 37 abaixo) e Belting (1981a), fig, 8 (díptico em Karlsruhe).

25. Cf. Belting (1981a), 160ff.
26. Exemplos em ibid., 281-82 e 303 nº 4.
27. Belting (1985).
28. Belting-Ihm (1976), 70.
29. Bolonha, Archiginnasio, Fondo Ospedale 3, MS N.52 fol. 1 (1329). Cf. Belting-Ihm (1976), 71 e Belting (1981a), 303 nº 4 (com referências).
30. Exemplos em Belting-Ihm (1976), 62ff.
31. Cf. visão no livro dos milagres de Cesario de Heisterbach (*PL* 71, 713-14); Belting-Ihm (1976), 9.
32. Ver cap. 10 n. 54 (com referências).
33. Belting-Ihm (1976), ilus. 15b: "*Virgo Dei, natum prece pulsa, terge reatum.*"
34. Exemplos estão em ibid. 65 n. 19.
35. Ibid. ilus. 23 e p. 66, n. 23 e W. Wolters (ver cap. 10 n. 57).
36. Lange (1964), nº 6.
37. Veneza, coleção particular, medindo 103 x 58 cm; cf. Pallucchini (1964), fig. 136 e Belting-Ihm (1976), 73 e ilus. 24b.
38. Cf. referências na n. 6 e Hallensleben (1981), 7ff. Sobre a relação entre Ocidente e Oriente, cf. Demus (1970), 218, com exemplos da influência de Bizâncio nos modelos faciais do Crucificado. Material sobre Giunta também aparece em D. Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche* (Milão, 1966).
39. Hager (1962), 70 com n. 360. A mais antiga descrição é de Wadding (1625). Cf. H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi* (Berlim, 1977), 25, 43.
40. Belting (1981a), 20, com citação de Theodoricus, *Libellus de locis sanctis*.
41. Garrison (1949), nº 459 e Hager (1962), 79 e 160.
42. Garrison (1949), nº 543 e Hager (1962), 75 e fig. 97. Também cf. referências na n. 38 acima. Sobre o exemplo em S. Raniero em Pisa (184 x 134 cm), cf. Carli (ver n. 18 acima), nº 25 ilus. 4.
43. Assim como na cruz de S. Paolo a Ripa d'Arno; cf. Carli, (1958), figs. 38-39 e Carli (ver n. 18 acima), nº 26. Sobre a mudança da função, cf. Hager (1962), 79-80.
44. Cf. discussão detalhada em Belting (1981a), 218ff. e Boskovits (1988), 93ff.
45. Ver cap. 19, n. 5.
46. Hager (1962), 83.
47. Belting (1981a), 96ff.
48. Thomas de Celano, *Tractatus de miraculis S. Francisci Assisiensis* 2.8, Legendae S.F.A. (1926-41), 275-76: "*aliquam depictam habent iconam et illius imaginem quem specialiter venerantur.*"
49. Ver n. 11 acima; o tríptico, medindo 42 x 25,5 cm, está no Museu de Arte de Cleveland.
50. Uma das imagens (35 x 26 cm no centro), da escola de Pisa, está no University Art Museum de Princeton; cf. Garrison (1949), nº 303 e Hager (1962), 82 fig. 109 (anteriormente Coleção Reder). O outro trabalho (27 x 23 cm no centro), cujo lar é em Florença, está agora na Universidade de Yale, em New Haven; cf. Garrison (1949), nº 330. Discussão detalhada do trabalho em Pisa aparece em E. B. Garrison, na *Burlington Magazine* 89 (1947): 211-12.
51. Garrison (1949), nºs 272-73; Kermer (1967), n. 16; e Belting (1981a), 30ff. e figs. 2a-b (36 x 26 cm cada).
52. Ver cap. 2 n. 23.
53. Essa incorporação aconteceu desde 1200 no díptico de Veneza, em Chicago (Kermer 1967, nº 69 fig. 88). Sobre o tema, cf. J.T. Wollesen, em *Kunstchronik* 36 (1983): 28ff.

54. E.B. Garrison, "The Madonna di sotto gli organi," *Burlington Magazine* 89 (1947): 274-75 com ilus.1 e Hager (1962), 83-84 e fig. 101.

55. U. Procacci, "La Pittura romanica pistoiese," em *Il romanico pistoiese* (Pistoia, 1966), 366 e fig. 20.

56. Garrison (1949), nº 608A e *Mostra Giottesca* (catálogo; Florença, 1937), nº 76A.

57. Ver n. 12 acima.

58. W. Krönig, "Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale," em *Miscellanea pro arte. Festschrift H. Schnitzler* (Düsseldorf, 1965), 179ff., ilus. 94.

59. Ibid., ilus. 95.3: "*Sponsa sue prolis, stella puerpera solis, pro cunctis ora, sed plus pro rege labora.*"

60. Garrison (1949), nº 96; a Madona, medindo 76 x 50 cm, está no Metropolitan Museum, em Nova York. Cf. Garrison (ver n. 54 acima), com ilus., e Hager (1962), 81 e fig. 102; Strubblebine (1966), 89-90. Sobre a pintura de Lucchese, cf. esp. E.B. Garrison, "A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna", *Art Bulletin* 28 (1946): 211ff.

61. Belting (1981a), 143ff. com figs. 49-50 e a lista de monumentos nº 19. Sobre o formato grande (115 x 77,5 cm) do ícone pintado dos dois lados da Virgem e do Cristo Padecendo, cf. *Affreschi e icone dalla Grecia* (catálogo; Florença, 1986), nºs 27-28 com plantas coloridas.

62. O ícone de ca. 1200 no Mosteiro de Sta. Catarina, no Monte Sinai, mede 44,6 x 33 cm. É frequentemente reproduzido nas publicações de K. Weitzmann (p. ex. Weitzmann, com Chatsidakis et al. 1965, fig. 36).

63. Ver n. 13 acima.

64. Ver n. 50 acima. Sobre a iconografia da Virgem de Ternura, com muitos exemplos, cf. D.C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the Fourteenth Century* (Nova York, 1954), tipo 6.

65. Carli (1958), fig. 36 (cruz pintada em painel de Giunta, em Bolonha). O tema é também encontrado nas cruzes em painel em Assis e Pisa (de S. Raniero); ibid. ilus. 3 e fig. 32.

66. Ver n. 12 acima.

67. Garrison (1949), nº 83 e *Mostra Giottesca* (ver n. 56 acima), nº 60. Em apoio a nossa opinião, ver Weigelt (1928), 217ff.

68. Belting (1981), 210-11 e fig. 83 (Archiginnasio, Fondo Ospedale 1, fol.2). Estatutos do Devoti battuti di S. Maria della Vita (fundada em 1261) datado de 1285.

69. Ver capítulo 16 n. 26. Sobre o tipo em Bizâncio, ver capítulos 13-14.

70. Perugia, Galleria Nazionale (32 x 24 cm); cf. F. Santi, ed., *Galleria Nazionale dell'Umbria* (Roma, 1969), nº 21 (Maestro della Maestà della Volte). Sobre o tipo, cf. Shorr (ver n. 64 acima), tipo 7, com seis exemplos. Sobre o modelo bizantino, ver caps. 13-14.

71. Garrison (1949), nº 125 (78 x 49 cm); Carli (1958), fig. 83; van Os (1984), 37-38 e fig. 40. A relação entre esse exemplo em Sta. Maria del Carmine e aquele no Fogg Art Museum, em Cambridge, Massachusetts, pede maiores pesquisas; cf. Weigelt (1928), 195ff. e figs. 2 e 5.

72. Sobre o tipo, cf. Shorr (ver n. 64 acima), tipo 6, Veneza 3 (Florença, Sta. Maria Maggiore) e Verona 1 (Vaticano). Sobre o exemplo na Casa Horne (área da imagem igual a 42 x 28 cm, moldura de 86 x 53,5 cm), cf. R. Longhi, em *Paragone* 5 (1950): 13ff.; F. Rossi, *Il Museo Horne di Firenze* (Milão, 1967), 136-37 e ilus. 31.

73. A. Smart, "A Duccio Discovery", *Apollo*, outubro (1984), 227ff. e ilus. 1 (70 x 46 cm).

74. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (89 x 60 cm). O ícone de Sta. Cecília em Crevole, que anteriormente estava no Eremo de Montespecchio; cf. White (1979), 23-24 e fig. 1; Deuchler (1984), 30 com figs. 28 e 29; Belting (1982a), 11 com fig. 7.

75. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français* (Paris, 1968), 2:2 n.98.

76. Belting (1981a), 238-39.

77. H. Federmann, ed. *Jacopone da Todi. Lauden* (Colônia, 1967), 72ff. ("*O Vergine più che femina*").

78. H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik* (Frankfurt, 1964), 49ff.

79. Ibid.

80. Belting (1982a), 7ff. com ilus. colorida 1.

81. Ibid., 11 com n. 14 e fig. 10.

82. Ibid., 17 com n. 33 e fig. 16.

83. Ver cap. 18 n. 41.

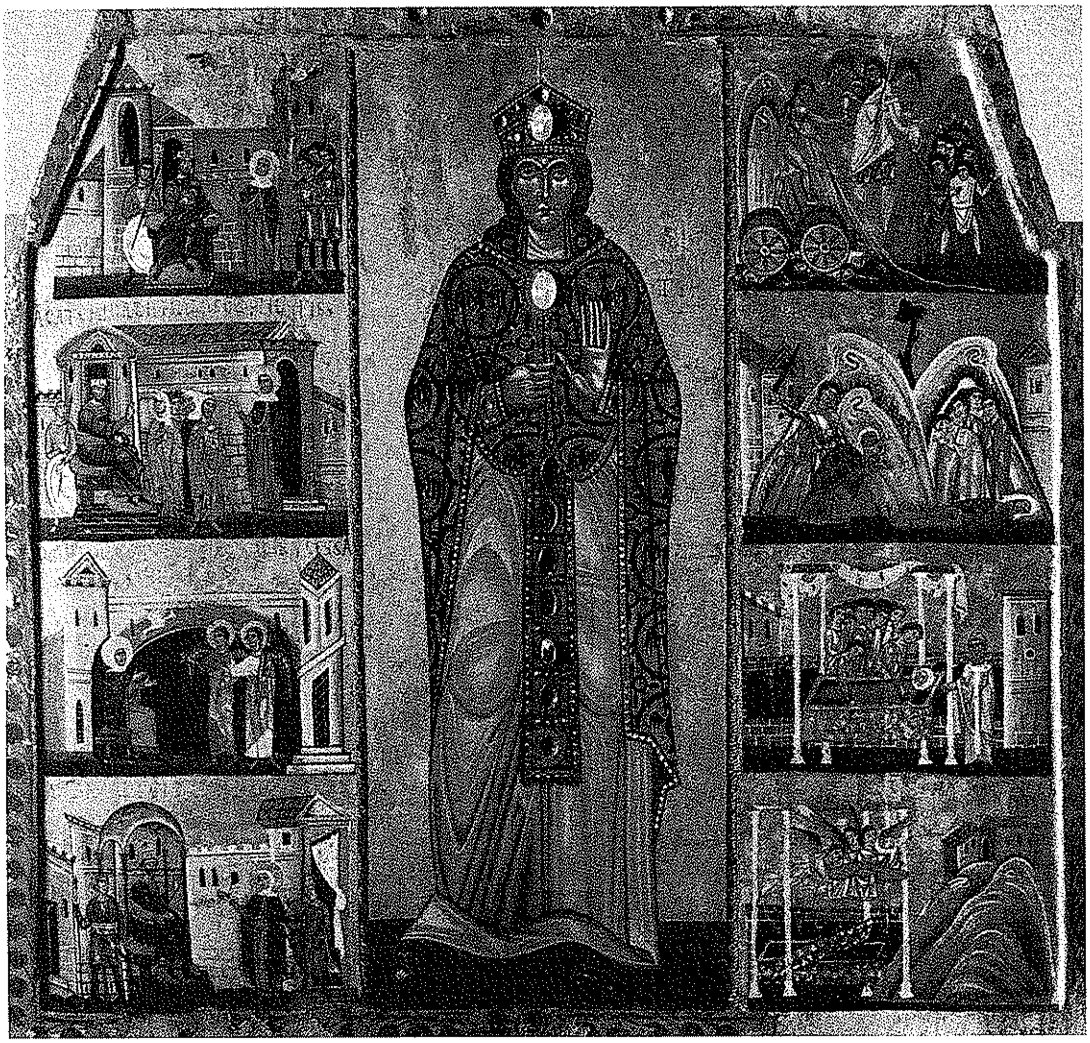
18. As Madonas de Siena:
A IMAGEM NA VIDA URBANA

Logo após sua introdução na Itália, os antigos ícones passaram por um processo de transformação que afetou imensamente seu tamanho, seu formato externo e também sua composição interna e linguagem figurativa como tal. Esse desenvolvimento indica uma completa mudança de funções, o que significa que as imagens adotaram novos papéis, porém ainda sem alcançar um emprego amplamente aceito. Quanto mais se demorava a estabelecer uma prática obrigatória em relação às imagens públicas, maior era o desejo de se criar um conjunto de regras para lidar com seu uso. Para evitar o emprego arbitrário de imagens, a Igreja escolheu o altar como o lugar onde se podiam encontrar aquelas de importância local. Desconhecido no Oriente, o recém-criado retábulo passou por uma fase experimental, antes de alcançar seu formato definitivo como um friso de ícone de múltiplas partes.

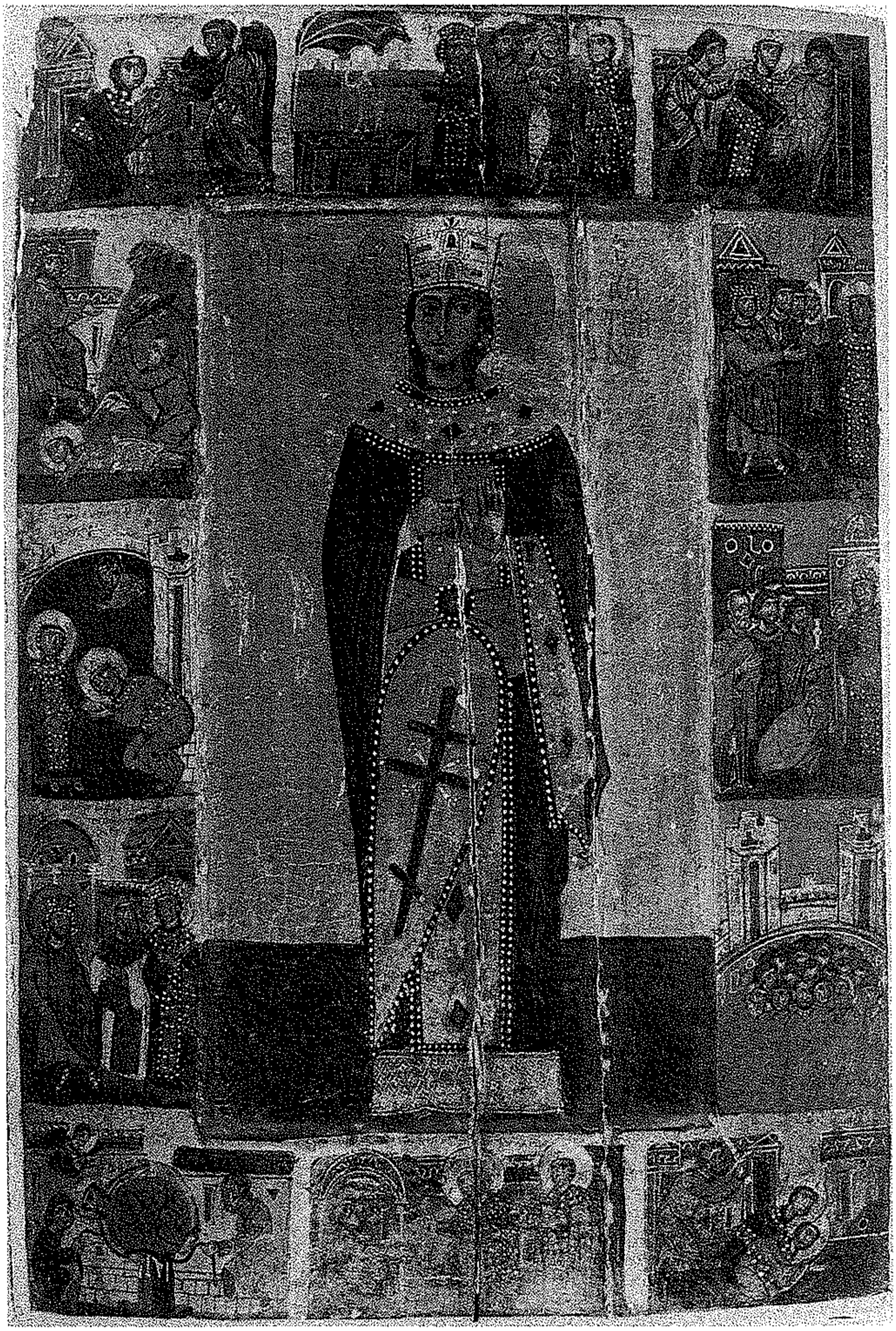
Durante essa fase experimental, as imagens não eram instaladas de forma permanente no altar-mor e nem sempre eram adaptadas para caber na mesa do altar. Portanto, o retábulo propriamente dito não foi instituído desde o início. Na verdade, foi precedido por dois tipos de imagens que, em dias festivos específicos da Igreja, eram expostos temporariamente no altar. O primeiro era o chamado *antependium*, que cobria a frente do altar, abaixo da mesa, não tendo ganhado ainda seu espaço definitivo em cima dela.[1] Normalmente representava o Cristo, a Virgem ou algum santo de importância local, apresentado em meio a sua biografia pictórica. O segundo antecessor do retábulo foi o pequeno oratório, normalmente 227
usado para uma escultura da Virgem ou a figura de um santo, que se erguia atrás ou acima
do altar e em geral fechado por portas pintadas, abertas apenas para uma aparição ritual 233
nos grandes momentos do ano litúrgico.

a. Imagens Festivas das Ordens Mendicantes em Pisa

Diferentemente das antigas imagens dos santuários, os primeiros retábulos das ordens mendicantes não tinham uma relação permanente com o altar, sendo expostos apenas no dia festivo do santo padroeiro da ordem ou de uma igreja local.[2] Por essa razão, não irei incluí-los entre os retábulos fixos, mas sim diferenciá-los como sendo imagens festivas



226. Imagem festiva de Sta. Catarina da igreja dominicana, séc. XIII. Pisa, Museo Nazionale



227. Ícone de Sta. Catarina, séc. XIII. Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina

portáteis. Como eram exclusivamente dedicadas a um santo, tampouco se adequavam para exibição no altar-mor nos dias das festividades do Senhor e da Virgem.

A antiga imagem festiva e o retábulo posterior sobreviventes provêm da igreja dos
226 dominicanos, em Pisa, onde a primeira, representando Sta. Catarina, a quem a igreja foi
consagrada em 1255, foi substituída, em 1319, pelo segundo, o retábulo de Simone Martini.
244 Nele, Sta. Catarina não mais ocupa o centro do retábulo, mas entra no coro dos santos,
que representam o programa do culto ao longo do ano, para o qual foi escolhido o friso
em múltiplas partes.[3]

A antiga imagem de Sta. Catarina pode servir de introdução ao novo gênero, já que
é evidente o uso que faz de um ícone oriental. Um ícone que sobreviveu no mosteiro de
227 Monte Sinai, o centro de veneração a ela, nos dá uma boa idéia do tipo de modelo que o
pintor de Pisa pode ter explorado em seu próprio trabalho.[4] O material pertence ao raro conjunto de ícones biográficos com imagens, também raras, em corpo inteiro de um santo ou de uma santa, com cenas de suas vidas (cap. 12e). O pintor pisano provavelmente baseou seu trabalho em um ícone de Sta. Catarina, já que os gestos são emprestados do modelo, assim como o nome na forma grega "ECATERINA", que pode ser visto na inscrição. O manto verde-azulado com o motivo da águia e a coroa, porém, substituem as vestes de gala orientais da princesa de Alexandria. Na época, o mosteiro de Monte Sinai também era um destino popular para peregrinos ocidentais (cap. 16c). Por isso as cenas biográficas se concluíam na obra de Pisa, embora não nos ícones orientais, com o misterioso translado do corpo da santa para o Monte Sinai.

Ligando o retrato à lenda de um santo, o ícone oriental também satisfazia uma demanda para os dias das festividades, já que somente nessas ocasiões eram lidas as lendas contando as virtudes e os milagres do santo. No ícone, havia esse mesmo vínculo entre a imagem e a leitura ou pregação (cap. 12e). Suas cenas taquigráficas só podiam ser compreendidas se memorizadas a partir de textos. A sequência seguia o plano litúrgico, de acordo com o qual era lida a *vita*, sendo por vezes dividida em seções de tamanho apropriado. A figura do centro, nem sempre em pé e de corpo inteiro, oferecia-se para a veneração, uma vez que mostrava a aparência visual do santo. As cenas complementavam o retrato físico com o retrato ético de uma vida exemplar e com o beneplácito divino na forma de milagres.

Esse tipo de imagem foi introduzido na prática religiosa ocidental com algumas modificações necessárias. Em 1221, os dominicanos de Pisa assumiram o controle da pequena igreja do padre Antonio, cujo segundo padroeiro, Catarina, era o modelo dos dominicanos em estudos teológicos e eloquência. A partir de 1230, os dominicanos se engajaram em uma campanha de construção e a nova igreja foi consagrada exclusivamente a Sta. Catarina, em 1252, sendo sua imagem o ponto central de leituras e de sermões de bispos. Foi assim que os cidadãos foram atraídos para os braços da nova ordem, especialmente durante os

dias de festividades, quando, encorajados por indulgências abundantes, também faziam doações.[5] Dessa maneira, as cenas mostradas nos painéis pintados também são úteis para a auto-representação da ordem. Complementando os quatro episódios que mostram o martírio e os milagres, há outros quatro onde a santa pode ser vista debatendo a fé e sendo iluminada pelo Espírito Santo durante seu encarceramento. Depois, quando perdeu seu propósito, o painel ganhou novas honrarias na comunidade das freiras dominicanas, em 3
S. Silvestre. Como pode ser comprovado em um antigo dossel da igreja,[6] Sta. Catarina já era padroeira da ordem desde o séc. XIII.

Assim como suas precursoras orientais, a imagem de culto ocidental também funcionava no âmbito da comemoração litúrgica dos santos; distinguia-se, porém, do ícone oriental em vários aspectos importantes, o que indica a influência de outros modelos. O painel de Pisa é quase o dobro (115 x 107 cm) do ícone de Monte Sinai e sua largura maior demonstra que não era pendurado, mas sim colocado sobre uma mesa de altar. Dessa forma, no dia de sua festividade, a santa não só aparecia pintada na predella, mas também no altar-mor. As cenas já não a circundam mais e ocupam dois compartimentos, que lembram os dois painéis de um tríptico. A base larga é combinada com um frontão triangular curto que fecha as cenas horizontalmente. A imagem de Sta. Catarina tem incrustações de vidro na forma de cabochões, como as estátuas entalhadas da Madona na época.

O formato do frontão e da base e a divisão tripartite da área da pintura com uma cena de cada lado apontam para um segundo modelo, que felizmente também sobreviveu em Pisa: a imagem festiva de São Francisco para a igreja da outra ordem mendicante (163 x 228
129 cm). Esta pode até ter provocado uma reação imediata de uma imagem dominicana, pois é apenas alguns anos anterior à outra. Duas das seis cenas de milagres são retiradas do livro dos milagres de Tomás de Celano, que só foi concluído em 1252.[7] O painel em Pisa permanece fiel à primeira concepção da imagem festiva franciscana. Sobrevive desde os anos 1230 em dois exemplares em Pescia e San Miniato, cujo formato e as mínimas variações entre si revelam uma espécie de produção em série deste painel.[8]

O ícone oficial dos franciscanos, a primeira imagem de culto padrão produzida na Itália, surpreendentemente, acabou de ser aperfeiçoado logo após a canonização de São Francisco, em 1228. Diferentemente de Sta. Catarina de Alexandria, que havia muito aparecia como santa em ícones orientais, São Francisco, além de ser contemporâneo, era um novo tipo de santo e já não podia ser representado pela iconografia estabelecida. Para resolver esse problema, era preciso inventar um tipo novo de imagem de santo, o que também propiciaria o feliz ensejo de adaptar a aparência de São Francisco aos desejos de sua ordem.

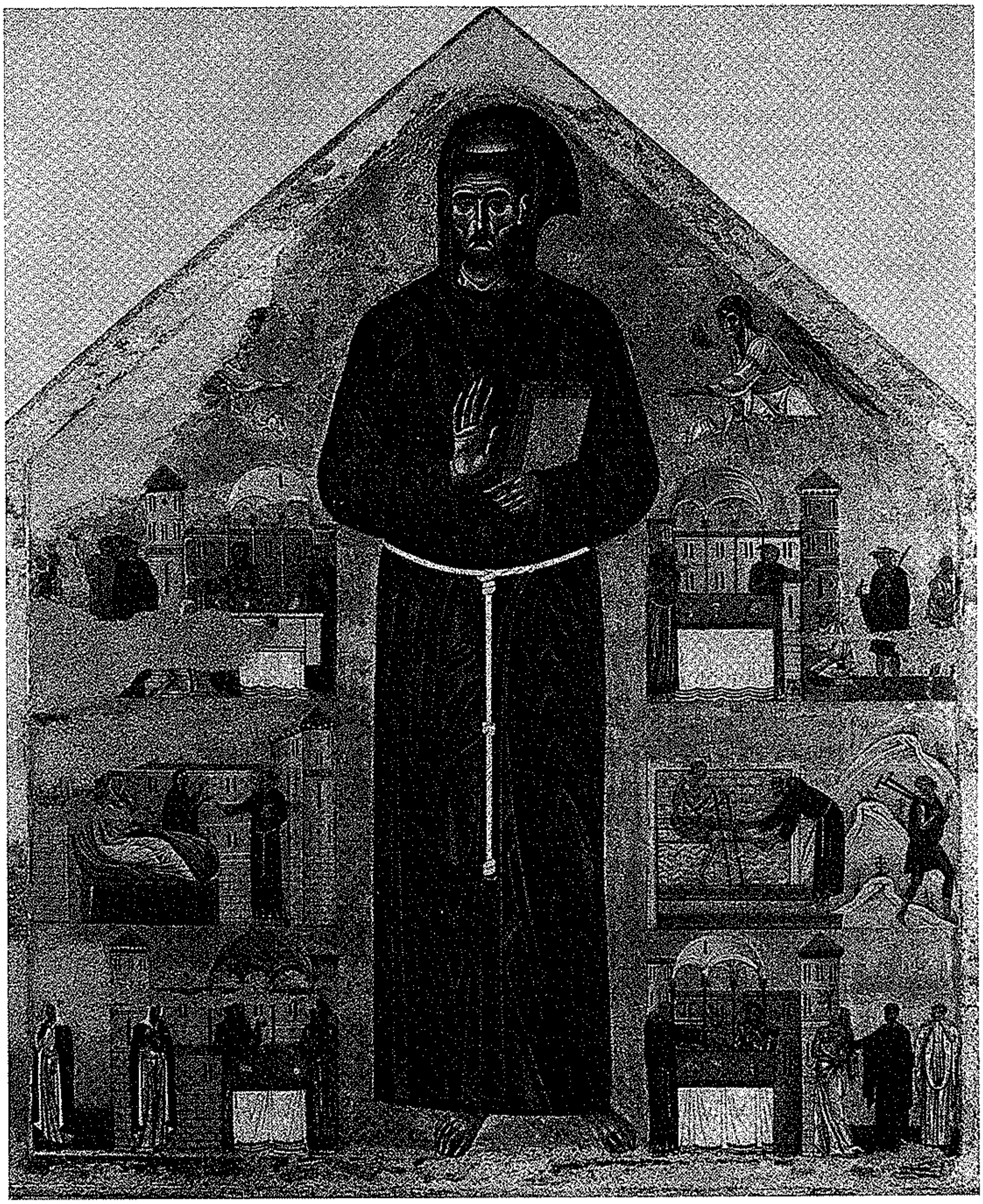
O santo é visto usando o hábito tosco, com a corda enrolada na cintura, numa clara alusão ao voto de pobreza. Como fundador da ordem, ele não apenas representava a si mesmo, mas também personificava o ideal do frade franciscano. Por essa razão, segura nas mãos o Evangeliário, que a ordem afirmava seguir e conhecer como ninguém. Aludia-se tanto ao polêmico direito dos monges laicos de pregar quanto à igualmente disputada vida de pobreza evangélica.

A imagem de Pisa foi concebida para dar testemunho da própria santidade de São Francisco que, na época, estava sendo calorosamente discutida. O revolucionário que havia desafiado a igreja oficial foi, na verdade, canonizado apenas dois anos após sua morte, depois da "novidade do milagre" (*novitas miraculi*) - as chagas dos cravos e da lança de Cristo visíveis em seu corpo - ter causado sensação.[9] Jamais tendo sido concedido a outro santo e tendo transformado Francisco na efígie viva do Cristo crucificado, esse privilégio foi recebido com descrença por parte da Igreja e até mesmo da própria ordem. Era, portanto, justamente esse milagre que a imagem propagava, no sentido de identificar o santo pelos estigmas, exigindo, assim, lealdade e até mesmo a profissão de fé dos que a contemplavam. Por desafiar o contemplador contemporâneo, a imagem chegava a sofrer atos de violência contra os estigmas que depois, às vezes, chegavam a sangrar.[10]

A imagem tem o cuidado de ser o mais autêntica possível em termos da aparência do santo e, por conseguinte, de não evitar as características polêmicas do monge santo mas sim de insistir nelas no interesse da ordem. Era dada aos partidários uma oportunidade de demonstrar sua lealdade diante da imagem. Na época, a ordem estava ampliando suas igrejas e buscava aumentar sua influência; desse modo, essas manifestações eram necessárias. Como ela não possuía relíquias corporais do santo, salvo o túmulo em Assis, o arquétipo de seu "retrato" sofria pressão por dois lados. Mostrava um homem contemporâneo, conhecido de vista por muitos, o qual, comprometido com o ideal do "novo homem", se tornara uma imitação de Cristo de uma forma inesperadamente concreta.

A semelhança que cada ícone afirmava oferecer, por conseguinte, baseava-se em dois
230 ideais distintos, ainda que relacionados a uma única pessoa. O monge asceta com a tonsura e o rosto emaciado está de acordo com clichês então correntes em lendas de santos, conforme mostrou Gerhard B. Ladner a partir das *vitae* de São Francisco.[11] A barba, muito discutida à época, pode também ter feito parte dessa caracterização que, afinal de contas, tinha por objetivo o *tipo* de um santo, ou fazia de São Francisco um tipo. O outro ideal que dava à imagem de São Francisco sua verdadeira dimensão era sua semelhança impressionante com Cristo, fato muito discutido e que acabou trazendo problemas em relação à forma apropriada de retratar o santo. A prova evidente dessa semelhança eram as chagas de Cristo, que transformaram o santo na imagem viva do Crucificado, uma imagem do sofrimento. As chagas eram também signos milagrosos, cujo culto era promovido pelas relíquias de toque das bandagens impregnadas de sangue. [12]

A imagem não só caracterizava o santo, mas também oferecia a prova material de que ele era, de fato, um santo. Os milagres, nesse caso, eram necessários como certificados de santidade e, depois de sua morte, São Francisco realizara tais milagres demonstrando, como sempre, a aprovação divina. Os textos que descreviam os milagres foram anexados às *vitae*



228. Imagem festiva de S. Francisco, séc. XIII. Pisa, S. Francesco

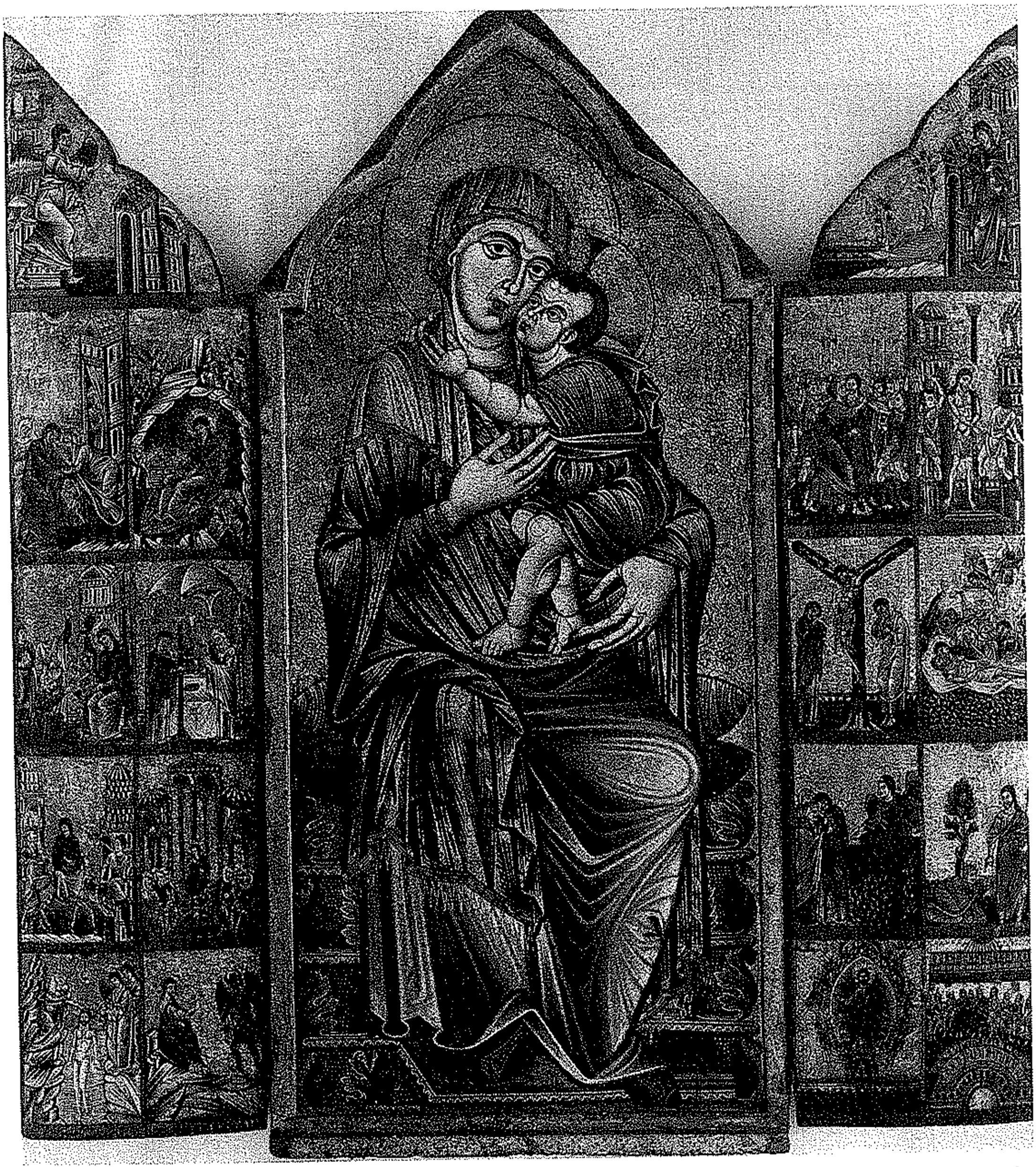
e as cenas narrativas anexadas à imagem do santo serviam ao mesmo propósito. O painel pisano de São Francisco, que dedica todas as seis cenas adicionais aos milagres, apresenta, portanto, o santo como milagreiro e não como aquele que viveu uma vida angelical, de modo que está totalmente de acordo com a propaganda que comprova sua santidade.

A imagem, percebida como um todo, convidava o contemplador contemporâneo a compará-la com outras imagens de santos e a distinguir os traços comuns entre elas, daqueles que lhe eram peculiares. Assim como São Francisco havia recebido um lugar especial na vida da Igreja católica em Roma, à sua imagem era dado um lugar único entre as imagens conhecidas nas igrejas. Os santos que figuravam nos altares das antigas ordens monásticas normalmente apareciam na mesma posição no *antependium*, que cobria toda a largura do altar, abaixo da mesa.[13] Aí, eram entronizados entre cenas de suas vidas. Essa situação familiar também foi escolhida duas vezes para São Francisco, mas permaneceu sendo uma exceção na prática franciscana. Em um painel encomendado para a igreja no andar inferior em Assis, ele é visto como uma figura de pé, na mesma posição. [14]

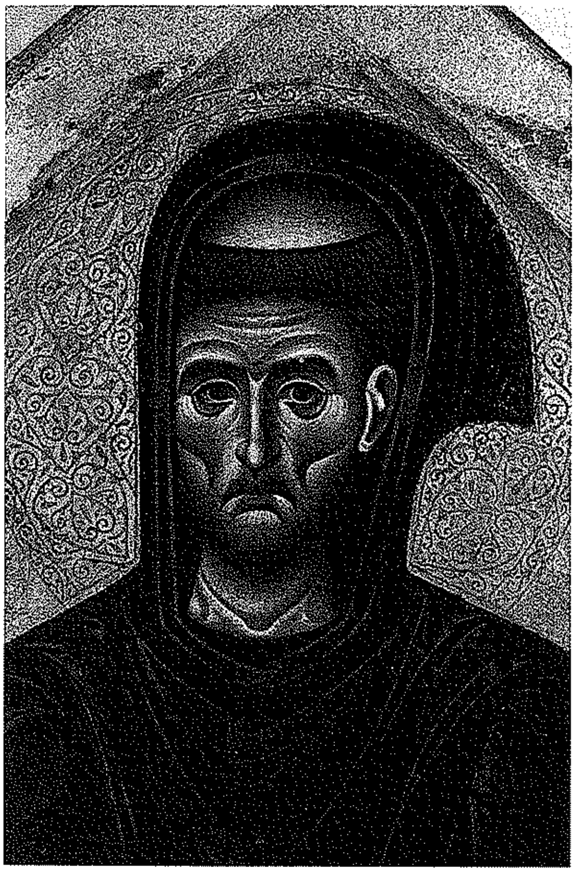
O principal tipo de ícone franciscano, porém, sobressai entre imagens análogas da época por duas características singulares. A figura frontal do santo, com ou sem cenas laterais, projeta-se em um frontão triangular que coroa a imagem acima. Desde o início, os painéis eram colocados acima da mesa do altar e não abaixo. A origem desses dois traços distintos, como sugere Klaus Krüger[15], pode ser encontrada nos antigos oratórios da Virgem, que também eram arrematados por um frontão triangular e ficavam na mesma posição, acima
233 ou atrás do altar. Eles encerravam uma escultura que se abria atrás de painéis com cenas pintadas da vida da Virgem e, às vezes, emprestavam sua estrutura para imagens de santos.[16] Imagens pintadas da Virgem, que posteriormente foram adotadas pelos franciscanos, herdaram o tipo de oratório com painéis que permitiam o fechamento e, assim, podem ser vistos como um elo de ligação entre os antigos oratórios e os novos ícones franciscanos.[17]

Os franciscanos rejeitaram as esculturas tridimensionais, consideradas um tabu pelas ordens mais rigorosas no séc. XII,[18] optando pelo ícone sobre uma base dourada, e abandonando os painéis laterais móveis. Uma vez que apenas o retábulo fixo precisava de uma base sólida na mesa do altar, a imagem franciscana, que inicialmente seria usada para exibição temporária, dispensava os painéis que podiam ser fechados. Ao invés de ser ocultada ou revelada no mesmo local, a imagem era mudada de lugar e exposta apenas durante festividades especiais. Em contraste, os trípticos pintados da Virgem, que as ordens mendicantes
229 possuíam no lugar dos oratórios, continuavam sendo guarnecidos com painéis dobráveis, uma vez que ficavam permanentemente montados, mas nem sempre deveriam ficar à vista (seção b abaixo).

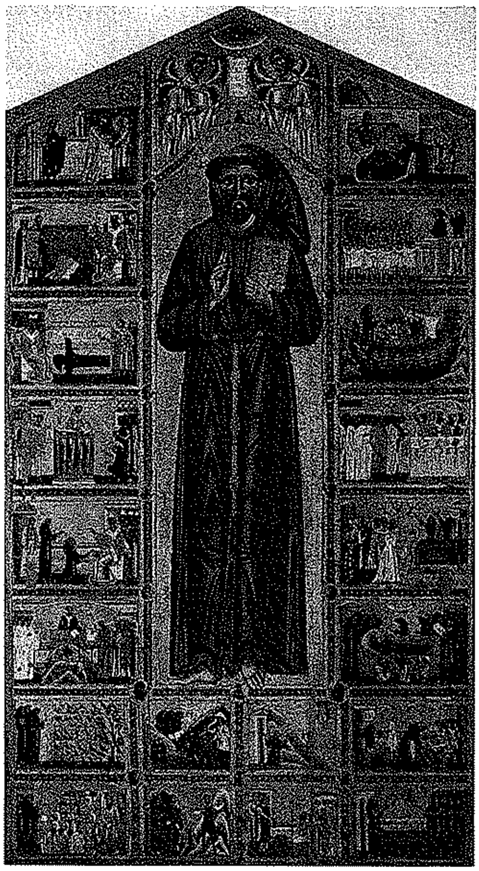
O ícone franciscano ilustra bem o surgimento do ícone ocidental que não pendia de uma iconóstase, mas que se erguia no alto de um altar. Sua invenção foi tão bem sucedida, que os franciscanos também a usaram na Constantinopla ocupada. Na igreja de sua pro-



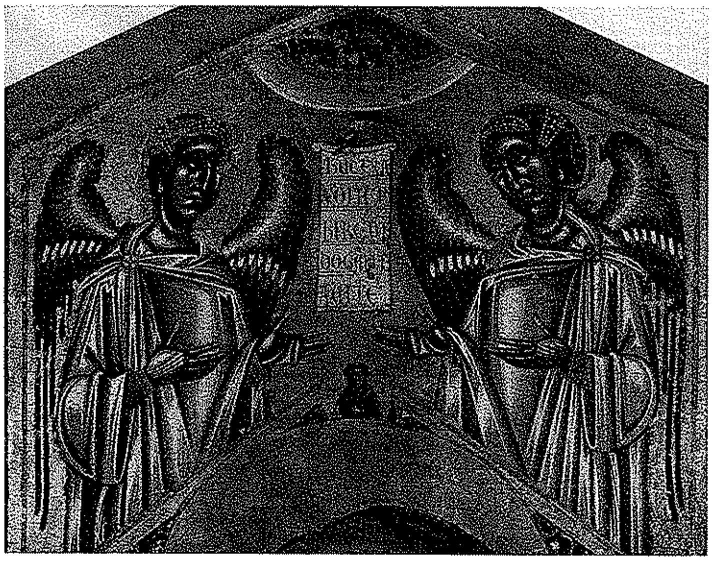
229. Tríptico dos franciscanos, séc. XIII. Perugia, Museo Nazionale



230. Imagem festiva de S. Francisco (detalhe da fig. 228).
Pisa, S. Francesco



231. Imagem festiva de S. Francisco, séc. XIII.
Florença, Sta. Croce



232. Imagem festiva de S. Francisco (detalhe da fig. 231).
Florença, Sta. Croce

priedade na cidade, ocuparam a abside de uma pequena capela com o esquema tripartite do painel ocidental, o qual não se adequava de forma alguma ao local.[19] Quando a cidade foi reconquistada, em 1261, os gregos fecharam a capela com tijolos e pintaram santos gregos na nova parede.

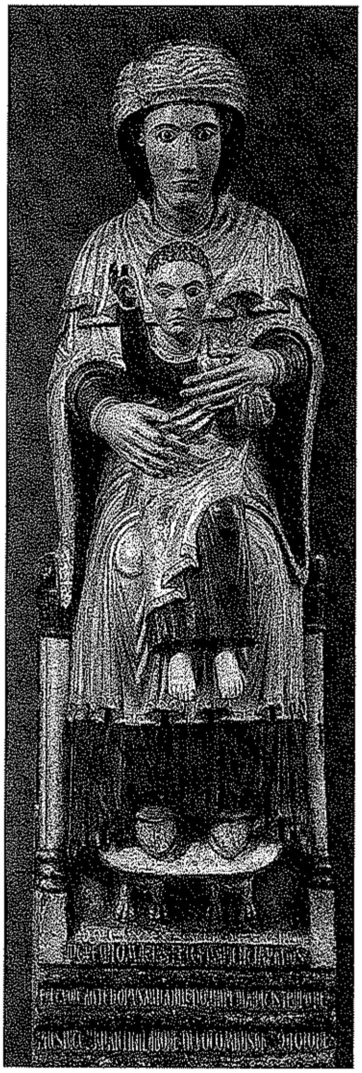
Nos dias das festividades franciscanas, o retrato pintado à semelhança de São Francisco aparecia no altar, como também aparecia mais uma imagem à semelhança do Crucificado, 241 que podia ser visto na cruz pintada no painel acima da entrada do presbitério. Um diálogo se abria entre as duas imagens, que eram de suma importância para a ordem franciscana. Os dominicanos, pelo contrário, pouco tinham a oferecer em resposta ao Francisco estigmatizado. Eles só estabeleceram regras gerais para o culto de seu fundador na segunda metade do século, instituindo ao mesmo tempo o dia de sua festa.[20] Anteriormente, em Pisa, a padroeira da igreja, Sta. Catarina, fora escolhida para ser um ícone atraente, criado para impressionar a população da cidade.

Os franciscanos inventaram um tipo de imagem que representava seu fundador, mas mudavam o padrão sempre que a interpretação de São Francisco exigia. Em Sta. Croce, Florença, apesar de terem preservado o traçado geral,[21] a ênfase foi colocada nas cenas biográficas, que agora rodeavam o santo nos três lados. A sequência segue a ordem das 231 leituras no dia do santo, quando o painel era montado como uma imagem festiva.[22] A semelhança entre Cristo e o santo é ampliada de forma ousada quando São Francisco, como Cristo, faz um gesto de bênção e, do compartimento superior, a mão de Deus exibe um 232 texto apresentando o santo com palavras semelhantes àquelas com que apresentara o Filho transfigurado, no Monte Tabor: "Ouçam aquele que proclama os dogmas da vida."

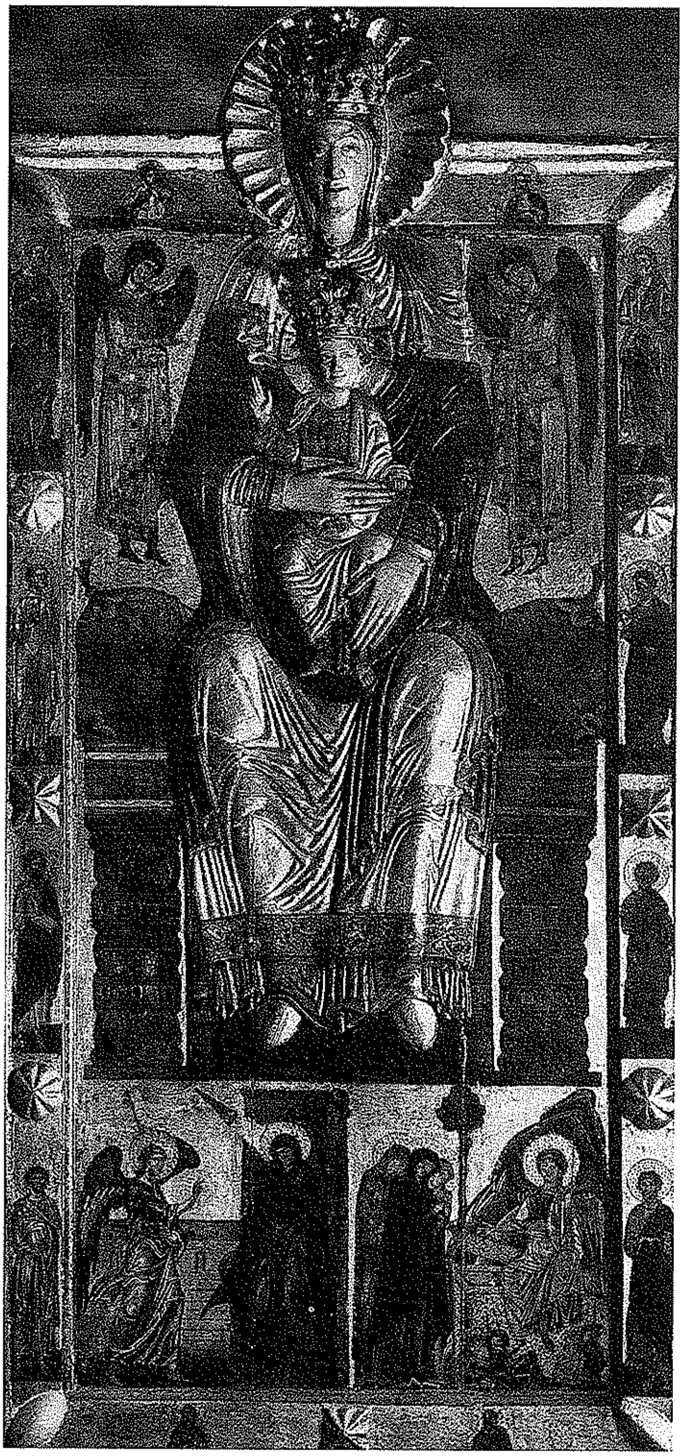
b. Os Painéis das Confrarias em Siena e Florença

Constitui uma lenda da história da arte dizer que os grandes painéis toscanos da Virgem teriam sido criados para um altar-mor simplesmente pelo fato de terem quase quadruplicado de tamanho em 20 anos. É verdade que Vasari viu alguns desses painéis, só que três séculos depois.[23] Não há prova alguma do séc. XIII embasando tal ponto de vista. O maior painel de todos foi encomendado a Duccio para a capela de uma confraria.[24] 240 A obsessão com um tamanho cada vez maior foi útil para a rivalidade entre as sociedades religiosas laicas; estas muitas vezes eram abrigadas pelas ordens mendicantes e em geral encomendavam os painéis maiores. Muitas destas sociedades surgiram em 1261, um ano de crise, em que a desordem religiosa buscou uma válvula de escape no movimento dos flagelantes. Outras, como as irmandades franciscanas ou os *Laudesi*, eram mais antigas. Dedicavam-se ao culto da Madona tanto quanto a ordem laica dos servitas, ou "Servos de Maria", fundada em Florença, em 1233, e comprometida com um uso especial das imagens desde cedo. [25]

Em 1261, "Coppo de Florença" pintou para os servitas, em Siena, uma obra que inaugura a história conhecida dos grandes painéis marianos.[26] Talvez a ordem já tivesse 235



233. Madona com o Menino proveniente de Borgo S. Sepolcro, 1199. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz



234. Coppo di Marcovaldo, painel com Madona, séc. XIII. Florença, S. Maria Maggiore

uma imagem anterior em seu centro principal, a SS. Annunziata, em Florença. Logo depois, Coppo, por encomenda de um padre florentino chamado Ristoro, pintou outro painel da Virgem para a igreja dos servitas em Orvieto, terminado por volta de 1268.[27] A Madona Entronizada de Coppo (225 x 125cm) tornou-se tão popular em Siena que, por décadas, serviu de modelo para outras pinturas. Todavia, não pode ser considerada o arquétipo de todo o gênero.

Painéis da Madona Entronizada, que já não eram uma raridade, normalmente são muito menores, porém, e distinguem-se da obra de Coppo por uma característica importante que logo os fazia parecer arcaicos. Numa composição estritamente frontal, a Mãe e o Filho são colocados rigidamente num eixo central. A auréola se prolonga com a cabeça para além do topo da moldura, como em algumas cruzes pintadas em painel, e permite que a figura se projete além da moldura do quadro. Comparado com a frontalidade rígida, que elimina qualquer interação entre Mãe e Filho, o painel de Coppo é realmente inovador. O tipo anterior fora introduzido em Siena e em Florença bem antes de meados do século. Um painel 236 da Coleção Chigi-Saracini (93,5 x 51,5cm) parece representar uma versão muito antiga de Siena.[28] Em meados do século, foram produzidos em Florença alguns painéis semelhantes, um dos quais foi colocado no altar da Virgem, na cripta da catedral de Fiesole.[29]

Essas obras baseiam-se por sua vez em outras ainda mais antigas que representavam a tradução das esculturas românicas de Maria em Majestade-*Maiestas*, uma tradição também difundida na Toscana (cap. 14b). Um exemplo extraordinário do Trono da Sabedoria, hoje 233 em Berlim, foi esculpido e ricamente dourado, em 1199 por um padre chamado Martinho para os camaldulenses em Borgo S. Sepolcro. [30] A intenção era pendurá-lo sobre o altar, inclinado da parede em direção ao contemplador. A Mãe usa um véu curto e leve e, sob o manto, enverga uma veste de corte litúrgico. É um tipo de figura de culto ocidental totalmente diferente do ícone oriental.

Não há em parte alguma tradução mais nítida dessas esculturas para a pintura do que numa obra-prima atribuída a Coppo, um híbrido de escultura e pintura. A Madona do Monte Carmelo, em Sta. Maria Maggiore, em Florença, tem a figura principal projetando-se 234 como um relevo da superfície da pintura, lembrando-nos que antes fora uma escultura. [31] O trono e os anjos que a guardam, em contraste, são pintados. A larga moldura com todos os 12 apóstolos é copiada de um ícone, sintetizando duas tradições diferentes. A imagem é adaptada para uma posição sobre o altar por um aumento de tamanho (250 x 123cm), porém mais ainda na recém-introduzida região do soclo, que eleva a figura da Virgem acima da mesa do altar. Suas duas cenas da Anunciação e da visita das santas mulheres ao túmulo vazio narram a Encarnação e a Revelação da divindade no Filho do Homem. Na imagem em Greve, a zona correspondente é inteiramente dedicada à Anunciação.

A genealogia das imagens esculpidas e pintadas da Virgem Entronizada não passou despercebida aos pesquisadores, mas ainda não recebeu uma explicação convincente. Henk van Os já salientou que as estátuas da Virgem encerradas em pequenos oratórios em forma de frontão triangular, quando à vista, apresentavam o Menino à maneira do padre oferecendo a hóstia. [32] Em 1215, a Presença Real do corpo de Cristo na Eucaristia fora promulgada como dogma. A partir daí, acredita van Os, o ato eucarístico no altar precisava de alguma ênfase, o que permitiu que os oratórios pintados e suas portas decoradas funcionassem como um cenário.

O uso de imagens em oratórios com portas que fechavam era mais difundido e existia há mais tempo do que pensávamos anteriormente. [33] Na província do Lácio, os painéis das portas eram normalmente entalhados, enquanto na Toscana eram pintados para mostrar as cenas da vida de Cristo. A imagem do oratório era funcional no sentido de poder estar permanentemente instalada mas só ser exibida em dias festivos. Há tempos essa prática constituía uma montagem indispensável para fazer a imagem venerada aparecer num contexto ritual. [34]

Enquanto a escultura de oratório continuava a encontrar aceitação por parte das ordens antigas e do clero comum, as ordens mendicantes claramente logo deram preferência à versão pintada, que também podia ser fechada. Um grande tríptico (215 x 190 cm) enco-
229 mendado pelos franciscanos em Perugia, por volta de 1270, era pintado mas também podia ser fechado como os primeiros oratórios para imagens. [35] A forma arqueada do oratório lembra suas predecessoras, assim como o fazem os painéis laterais com seus eixos duplos de imagens, mas que já não podem mais ser dobradas sobre si mesmas. O ícone da Mãe Terna (cap. 17 c) é aqui usado pela primeira vez para um retábulo. Coppo preparou esta revolução da imagem, em 1261; e para a catedral, em Pistoia, produziu posteriormente um tríptico com painéis contendo cenas que, segundo relatos antigos, mostravam a Mãe Terna "com o Menino abraçado a seu pescoço."[36]

Quando trabalhava para os servitas em Siena, Coppo estava familiarizado com as figuras românicas da Virgem, algumas ainda existentes na região de Siena, tanto nos painéis
235 pintados já discutidos quanto numa versão anterior, como uma figura de madeira. [37] Na própria catedral, o mesmo tipo de imagem é refletido pela forma banal da "Madona com os *occhi grossi*," que adornava o altar-mor como um *antependium*, em 1215.[38] Em sua forma híbrida, combinando escultura e pintura, e em sua frontalidade rígida com a auréola saliente, reproduz uma escultura *Maiestas*, hoje perdida, que foi eclipsada por cultos posteriores. Quando esta foi esquecida, a comemoração da vitória sobre Florença, em 1260, foi associada ao *antependium*, diante do qual se diz que Buonaguida fez a consagração da cidade à Virgem, registrada na crônica de Ventura.

Vista contra esse pano de fundo, a audaciosa ruptura com a tradição realizada por Coppo
235 com a Madona dos servitas, em 1261, pode ser adequadamente apreciada. A figura entronizada é conservada, enquanto o painel adquire um formato maior do que nunca. Ao mesmo tempo, Coppo introduziu o motivo icônico da *Hodegetria* que dava movimento à imagem. Como fora desenvolvida apenas para ícones de bustos, a fórmula não resolvia o problema de como

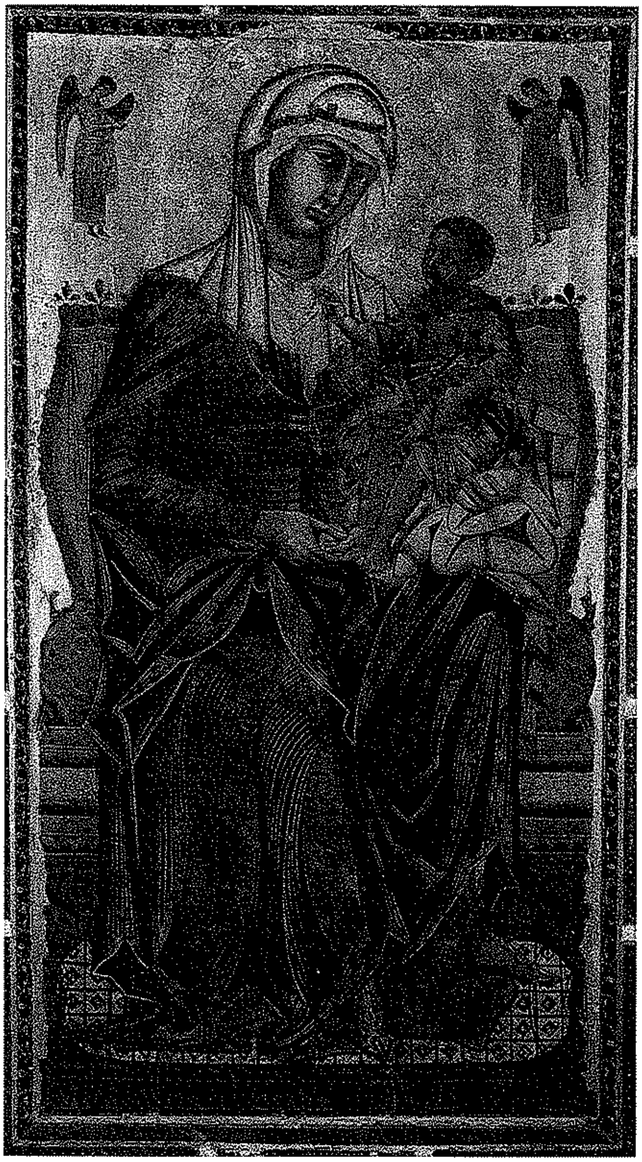
já salientou que as estátuas da Virgem encerradas em pequenos oratórios em forma de frontão triangular, quando à vista, apresentavam o Menino à maneira do padre oferecendo a hóstia. [32] Em 1215, a Presença Real do corpo de Cristo na Eucaristia fora promulgada como dogma. A partir daí, acredita van Os, o ato eucarístico no altar precisava de alguma ênfase, o que permitiu que os oratórios pintados e suas portas decoradas funcionassem como um cenário.

O uso de imagens em oratórios com portas que fechavam era mais difundido e existia há mais tempo do que pensávamos anteriormente. [33] Na província do Lácio, os painéis das portas eram normalmente entalhados, enquanto na Toscana eram pintados para mostrar as cenas da vida de Cristo. A imagem do oratório era funcional no sentido de poder estar permanentemente instalada mas só ser exibida em dias festivos. Há tempos essa prática constituía uma montagem indispensável para fazer a imagem venerada aparecer num contexto ritual. [34]

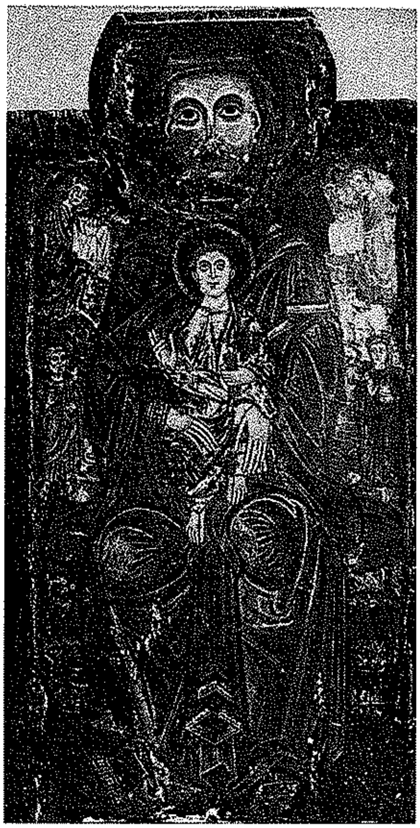
Enquanto a escultura de oratório continuava a encontrar aceitação por parte das ordens antigas e do clero comum, as ordens mendicantes claramente logo deram preferência à versão pintada, que também podia ser fechada. Um grande tríptico (215 x 190 cm) encomendado
229 pelos franciscanos em Perugia, por volta de 1270, era pintado mas também podia ser fechado como os primeiros oratórios para imagens. [35] A forma arqueada do oratório lembra suas predecessoras, assim como o fazem os painéis laterais com seus eixos duplos de imagens, mas que já não podem mais ser dobradas sobre si mesmas. O ícone da Mãe Terna (cap. 17 c) é aqui usado pela primeira vez para um retábulo. Coppo preparou esta revolução da imagem, em 1261; e para a catedral, em Pistoia, produziu posteriormente um tríptico com painéis contendo cenas que, segundo relatos antigos, mostravam a Mãe Terna "com o Menino abraçado a seu pescoço."[36]

Quando trabalhava para os servitas em Siena, Coppo estava familiarizado com as figuras românicas da Virgem, algumas ainda existentes na região de Siena, tanto nos painéis
235 pintados já discutidos quanto numa versão anterior, como uma figura de madeira. [37] Na própria catedral, o mesmo tipo de imagem é refletido pela forma banal da "Madona com os *occhi grossi,*" que adornava o altar-mor como um *antependium*, em 1215.[38] Em sua forma híbrida, combinando escultura e pintura, e em sua frontalidade rígida com a auréola saliente, reproduz uma escultura *Maiestas*, hoje perdida, que foi eclipsada por cultos posteriores. Quando esta foi esquecida, a comemoração da vitória sobre Florença, em 1260, foi associada ao *antependium*, diante do qual se diz que Buonaguida fez a consagração da cidade à Virgem, registrada na crônica de Ventura.

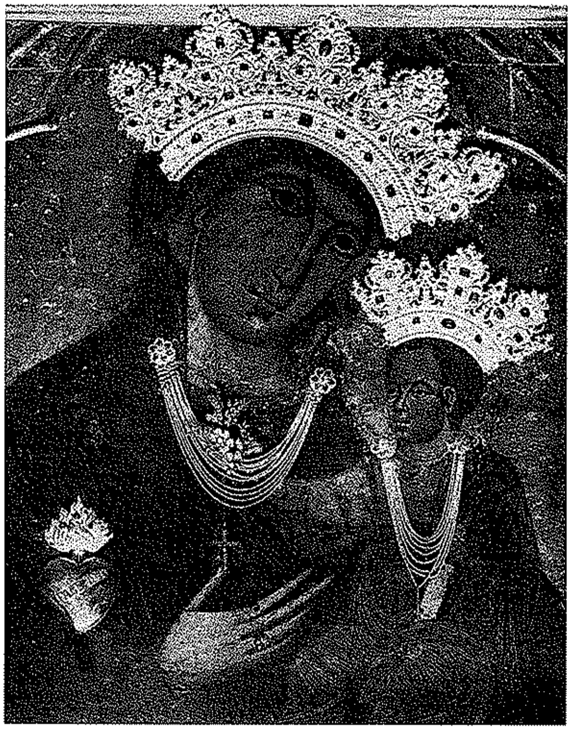
Vista contra esse pano de fundo, a audaciosa ruptura com a tradição realizada por Coppo
235 com a Madona dos servitas, em 1261, pode ser adequadamente apreciada. A figura entronizada é conservada, enquanto o painel adquire um formato maior do que nunca. Ao mesmo tempo, Coppo introduziu o motivo icônico da *Hodegetria* que dava movimento à imagem. Como fora desenvolvida apenas para ícones de bustos, a fórmula não resolvia o problema de como



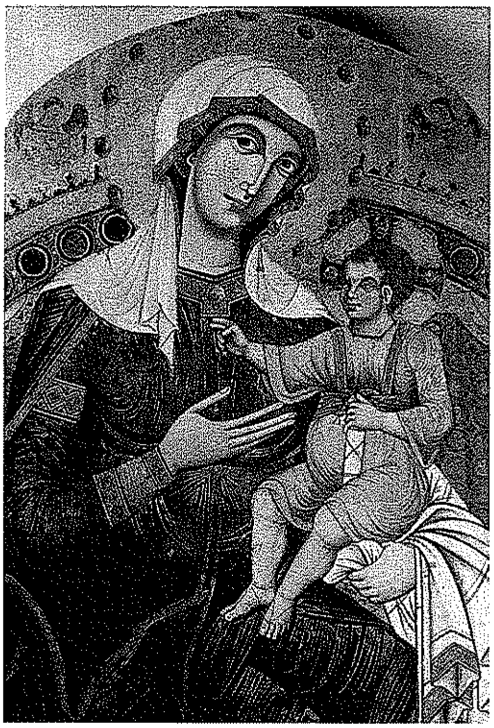
235. Coppo di Marcovaldo, painel com Madona, 1231.
Siena, Sta. Maria dei Servi



236. Painel com a Madona de Siena,
séc. XIII. Coleção Chigi-Saracini



237. Madonna del Voto, 1261. Siena, catedral



238. Madona de S. Bernardino, ca. 1280. Siena, Pinacoteca Nazionale

representar a figura tanto sentada como também virada de lado. Por isso, o Menino Jesus não senta no colo de sua Mãe, como seria de esperar, mas em seu braço esquerdo, como no protótipo. A antiga figura entronizada adota pela primeira vez as características de um ícone "falante", em que as duas figuras interagem como se conversassem.

Coppo procura esconder os problemas na representação de um ícone como uma figura entronizada de corpo inteiro, por meio de um panejamento pesado em suas partes inferiores. O pano branco em que o Menino está sentado preenche a lacuna entre o braço que o segura e o joelho, onde ele deveria ter sido colocado. Aqui, interesses artísticos e práticos caminham de mãos dadas. Este pano inusitado só faz sentido se metaforicamente associado ao pano do altar, ou *corporale*, em que a hóstia consagrada (*corpus meum*) foi colocada. Coerente com este significado é o manuscrito vermelho-sangue na mão do Menino, fazendo referência ao Verbo divino personificado (cap. 13f). Finalmente, de uma forma muito pessoal, Maria toca o pé do Menino, em vez de apontar para ele. Talvez o gesto sugira um pedido 233 por meio da prostração a seus pés, mas isso continuará sendo uma conjetura até sabermos mais sobre a linguagem de tais gestos. O véu claro, finalmente, é tomado emprestado das *Maiestas* românicas. A camada de pintura superposta nas faces no séc. XIV será estudada junto com a Madona de Guido.

A imagem de Coppo combina a *Maiestas* nativa com a *Hodegetria* oriental para produzir, por assim dizer, um efeito concentrado: talvez fosse necessário citar um ícone para renovar o impacto retórico da imagem de culto familiar. Talvez, ainda, houvesse uma alusão a um determinado exemplo que Coppo juntara com uma figura entronizada igualmente conhecida, já que as imagens não eram inventadas livremente e sua autoridade provinha de alusões e citações parciais. Afinal, elas não existiam só para serem admiradas, mas também para confortar e ajudar. Portanto, era desejável manter sempre ligações com ícones anteriores por meio dos quais a Madona já tivesse demonstrado seu poder.

Se acreditarmos numa lenda posterior, o ícone *Hodegetria* tornou-se popular em Siena graças à imagem oficial da santa padroeira da cidade, colocada no altar-mor da catedral desde 1260, em cumprimento de uma promessa feita pela cidade. [39] Na verdade, parece ter sido o primeiro retábulo da catedral. A Madona del Voto reproduz um ícone oriental sem 237 se apropriar da tradição das estátuas *Maiestas*. A partir de então, seu gesto da mão direita entra nas recriações da imagem de Coppo da Virgem Entronizada para que os dois famosos arquétipos fiquem associados, nas réplicas, numa espécie de identidade dupla.

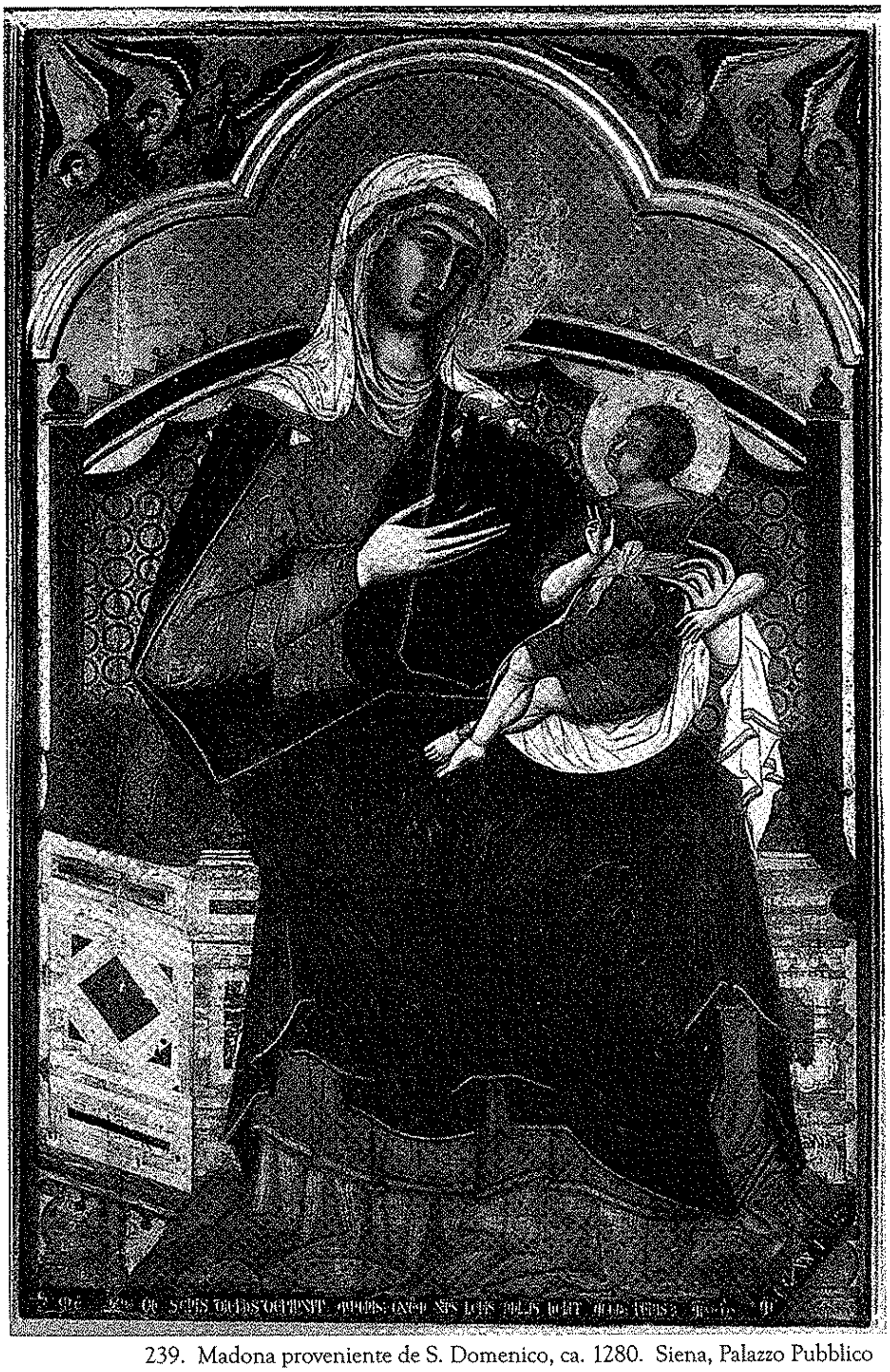
Nos vinte anos seguintes, o desenvolvimento das Madonas de Siena está ligado ao nome de um único artista, Guido, mas há muito sabemos que dele participaram vários pintores importantes.[40] As duas versões que moldaram a imagem da Madona na época de Guido 238 sobrevivem nos originais, de que dependem todos os demais exemplos. A imagem mais antiga foi encomendada em 1262 pela irmandade de Sta. Maria degli Angeli que, na época, "possuía um único altar em sua pequena capela" [41], mais tarde rebatizada em homenagem a São Bernardino. Sua imagem de culto, hoje no museu de Siena, sobrevive apenas como um torso, mas sua aparência pode ser reconstruída. Uma restauração revelou o antigo frontão e sinais dos painéis anteriores.[42] Vale mencionar que a imagem, maior que a obra de Coppo, foi encomendada por uma irmandade franciscana. A réplica em Arezzo, que também possuía painéis, estava guardada na igreja local dos franciscanos. Ali também deveria existir uma irmandade, que desejava uma imagem de culto semelhante para sua capela na igreja dos franciscanos e, portanto, mandou fazer uma duplicata em Siena.

O antigo tríptico em Siena era mais de dez anos posterior à obra de Coppo para os
235 servitas. A data de 1262 antes atribuída à imagem se revelou ser um acréscimo posterior. O pintor reinterpretou o painel de Coppo (cap. 17d), mas citou-o respeitosamente em seu uso dos motivos principais. Entre estes estão o véu claro e o pano litúrgico, que agora cai em pregas suaves atrás das pernas nuas do Menino. O trono tem um grande espaldar redondo cravejado com ornamentos de vidro. Os anjos estão encerrados em medalhões que se encaixam bem sob o antigo frontão. Só o gesto de Maria tem um modelo diferente, que pode ser identificado com o da antiga catedral da Madona del Voto. É patente que a nova obra foi moldada não apenas pela rivalidade dos pintores mas também dos mecenas.

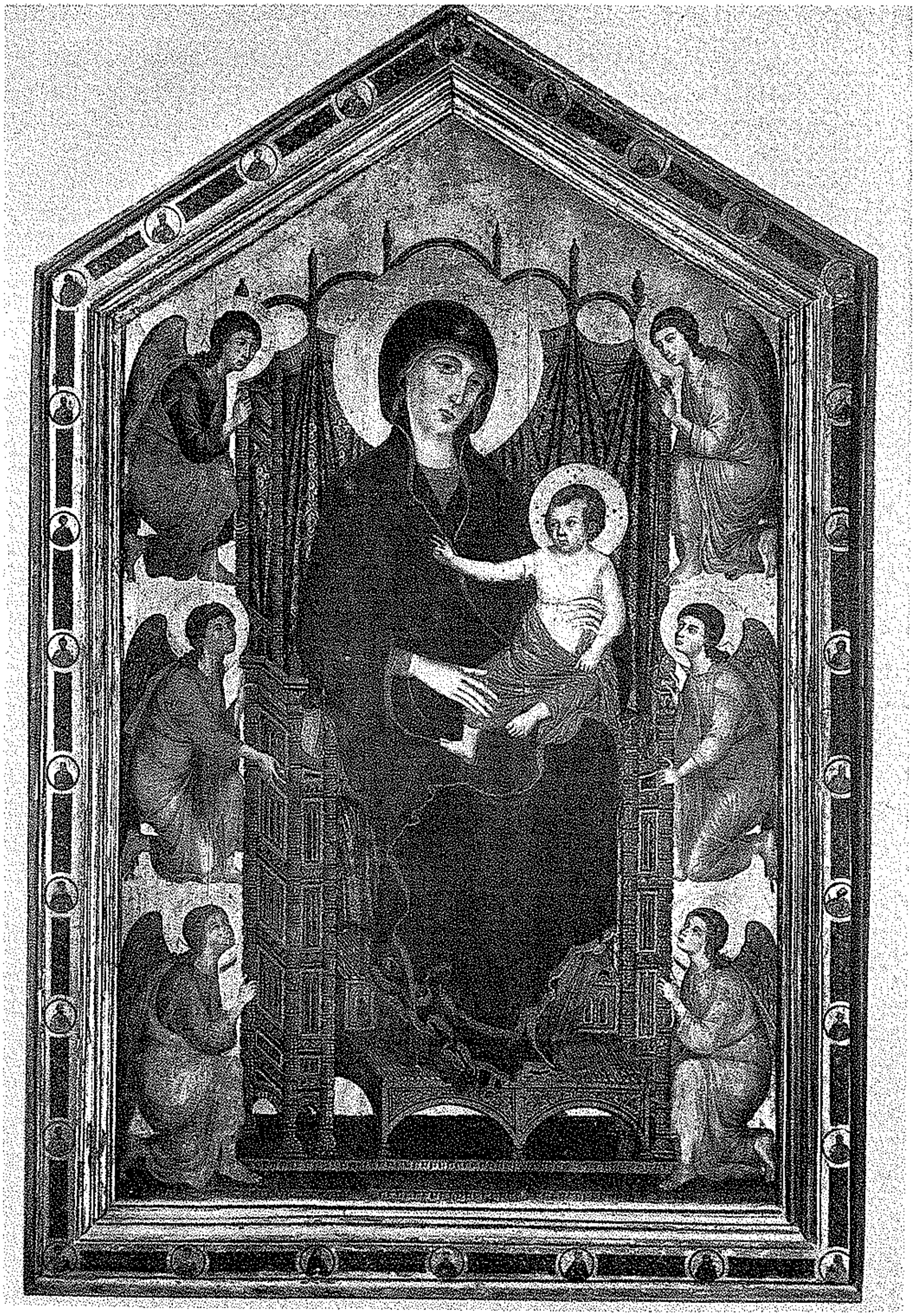
Mas a rivalidade foi mais longe quando uma confraria dominicana aceitou o desafio e encarregou Guido de mais uma vez superar todas as imagens de culto anteriores. O resultado
239 – a Madona, hoje no Palazzo Pubblico, e antes em S. Domenico[43] – era maior do que tudo que já fora pintado em Siena. Sua parte superior adicional lhe dá uma altura total de 362 cm. Agora o frontão é um painel por si só, com o tema do Logos divino que, como nas cruzes pintadas em painel, contrasta com a humanidade da vida terrena de Cristo. Outras imagens também receberam tais frontões na época, como podemos saber por causa dos dois frontões de Siena, agora desabrigados, mostrando a Coroação da Virgem e a Crucificação.[44]

A Madona de S. Domenico executada por Guido aparece sob um arco tripartite, em cujos tímpanos os dois anjos originais foram aumentados para seis, curvando-se com vigorosas batidas de asas. Os painéis antigos não podem ser reconstruídos com certeza. Como os dados aparentes da obra indicam um desejo de superar tudo mais na cidade, o conservadorismo do tipo e da identidade da Madona surpreende ainda mais. A única exceção é o Menino, apoiado na dobra do braço da Mãe para encontrar o seu olhar. Isto pode ter sido, como na Madona de Crevole, de Duccio, uma tentativa de introduzir meios retóricos e também de aludir ao sono da morte na Paixão (cap.13f).[45] A nova imagem de Guido
176 também foi disseminada em réplicas que às vezes são de tamanho reduzido. A cópia que foi para os eremitas agostinianos em S. Gimignano representa a ordem por meio de duas figuras suplicantes ajoelhadas aos pés de Maria, o que indica uma data anterior a 1269.[46]

No início do séc. XIV, a obra de Guido de S. Domenico sofreu algumas modificações dignas de nota que revelam claramente duas tendências conflitantes de inovação e conservadorismo. Como também aconteceu com o quadro de Coppo, um aluno de Duccio renovou



239. Madona proveniente de S. Domenico, ca. 1280. Siena, Palazzo Pubblico



240. Duccio, Madonna Rucellai, 1285. Florença, Uffizi

os rostos, que são de importância capital em qualquer ícone. Esta alteração não foi feita com intenção de modernizar o estilo antiquado dos rostos originais.[47] Antes, corrigiu os rostos segundo a nova *Maestà* que Duccio pintara nesse ínterim para a catedral, evocando 246 assim a identidade oficial da "Santa Virgem de Siena", como as autoridades da catedral chamavam a santa padroeira da cidade. Ao mesmo tempo, porém, uma inscrição forjada com uma data falsa, paradoxalmente, atribuía ao quadro a data de 1221, o ano da morte de S. Domingos, o fundador da ordem. [48] Esta falsificação famosa, antes de tudo, foi útil para a reputação de Guido, que pintou a obra nos "bons velhos tempos" (*diebus amoenis*). Mas também fez a Madona mais velha do que qualquer outra obra famosa em Siena. A imagem de Duccio na catedral pode ter sido mais esplendorosa, mas tinha, nesta base, 110 anos a menos. Por essa vantagem em idade, a Madona dos dominicanos reivindicava ser o arquétipo de todas as outras imagens. A distinção beneficiou o proprietário do painel, pois, por implicação, parecia ser a irmandade mais antiga da cidade.

Não é coincidência que, poucos anos depois, tenha sido produzido um painel ainda maior, mais uma vez para os dominicanos, mas desta vez em Florença. Segundo o contrato 240 que se conservou, os *Laudesi*, uma confraria localizada em Sta. Maria Novella, fizeram a encomenda a Duccio, em 1285.[49] O que os poderia ter induzido a tamanha pretensão e a quebrar todos os recordes, se não a competição com seus pares? De fato, a pintura faz claras referências a seu modelo em Siena e, ao mesmo tempo, ganha dele pelo tamanho e pela novidade.

O formato do "painel grande", como era chamado no contrato, era prescrito ao pintor, que o recebia já pronto da irmandade. Medindo 450 x 290 cm, era exatamente o dobro da Madona dos servitas por Coppo, um terço maior que a Madonna por Guido em Siena e quase quatro vezes maior que as Madonas do início do século. Uma moldura pesada propicia espaço suficiente para que seja pintado todo o programa de culto da ordem. Com esse formato, não havia lugar para painéis laterais. O contrato exigia que o artista pintasse a obra "tão bela quanto possível [*pulcherrima pictura*]." Deveria "adorná-la com a figura da abençoada Virgem Maria, de seu Filho onipotente e de outras, conforme a vontade e a satisfação" dos clientes. Tinha que "dourar o painel às suas custas e [garantir] a beleza do todo assim como dos detalhes [*et omnia et singula*]".

"Beleza" (*pulchritudo*) aqui não é uma mera palavra e resume o mérito artístico do contrato pelo aspecto competitivo. Em tamanho, como na nova concepção de um velho tema, o painel ganharia o primeiro prêmio. Assim, agradaria à Madona e aumentaria o prestígio dos *Laudesi*, que precisavam que a imagem representasse sua autoridade. Desde 1312, havia sempre uma lamparina acesa diante da imagem. Porém, em 1335, a imagem teve que deixar a capela, que foi adquirida pela família Bardi.

A confraria escolheu um pintor sienense porque Siena assumira a liderança no gênero da imagem mariana monumental. Ao entregar o painel ao pintor, decidiu também a forma inusitada do frontão triangular, bem como o trono de espaldar alto e os seis anjos adoradores conhecidos da obra de Guido. O formato imposto tinha dimensões quase absurdas, de modo que o pintor teve dificuldade de preencher a superfície toda sem transformar a figura principal num colosso.

A solução engenhosa de Duccio nos faz esquecer os problemas que ele enfrentou. Os antigos anjos dos tímpanos agora estão incorporados numa imagem unificada que carrega o trono celestial para a terra, como se encenando o ato de uma aparição ritual no verdadeiro lugar do culto onde a irmandade acomodou a imagem. Os seis anjos, que formam uma escada celestial como no sonho de Jacó, também têm uma função artística, preenchendo o espaço deixado vago pelo trono. Os elementos torneados muito ornamentados do trono, uma alusão às antigas estátuas de madeira, preenchem o restante do quadro e ajudam a reduzir a escala da Madona em relação ao painel. Ela está, portanto, encerrada, poder-se-ia dizer, num *passe-partout* duplo. O apoio para os pés concilia a perspectiva espacial, com a qual todos os antecessores de Duccio tiveram suas dificuldades, com a requerida frontalidade da figura. Ao abaixar o pé para o primeiro degrau do banco, a Madona transfere novamente o movimento do corpo para o eixo central.

Mas o motivo também contribui para o significado da pintura, que se torna óbvio a partir de uma comparação com um pequeno painel que Duccio pintara para três franciscanos.[50] Na imagem de devoção privativa – uma variante, aliás, da Madona do Manto Protetor que era comum entre os cruzados orientais[51] – o pé da Virgem é beijado pelo proprietário da imagem. Na imagem de culto pública, ela também oferece o pé, ao público em geral e à corporação em particular, para um beijo simbólico.

O leitor pode ficar desapontado ao ver o autor se detendo em tais motivos pictóricos sem falar sobre a arte de Duccio como tal. Mas essa discussão não cabe aqui, uma vez que este livro se preocupa com imagens, as quais foram todas concebidas antes em relação umas com as outras do que com os artistas. Aproximamo-nos da mentalidade da época quando procuramos a presença do antigo no novo e prestamos atenção à continuidade de tipos e gestos nas "imagens santas", como fez Weigelt.[52]

Vista por este prisma, a obra de Duccio nos coloca diante de uma anomalia que parece contradizer nosso argumento. O Menino não mais senta sobre o pano litúrgico, que ninguém em Siena podia dispensar, e Maria não mais usa o véu branco que sempre
235 chamava a atenção para o arquétipo de Coppo, na mesma cidade. Mas o que parece ser uma contradição, confirma, com efeito, nossa tese, se considerarmos que, embora a obra de Duccio tenha surgido da rivalidade com a de Guido, ela foi planejada para Florença, onde as imagens de culto sienenses não tinham autoridade como tipos, embora possam ter conseguido atenção como rivais.

Essa conclusão pode ser testada pela inclusão do gesto de Maria em nosso exame. O gesto abandona a mão erguida, que em Siena era sempre associado à antiga imagem da Madona del Voto na catedral e nunca ao painel de Coppo. Em vez de erguer a mão, a 237 Madona toca no joelho do Menino de uma forma muito parecida com a que toca no pé do Cristo no quadro florentino de Coppo, em Siena.[53] O toque terno não é tão desprovido 235 de ambiguidade como se poderia supor, pois a intercessão da Mãe era ainda o aspecto mais importante do quadro. Até agora, porém, não temos muita idéia da linguagem dos gestos. Por isso, não podemos explicar por que os tipos antigos se desintegraram em Siena, após 1300. De todo modo, o gesto da antiga *Maestà* ainda tem uma presença tão discreta na nova *Maestà* de Duccio (1311) que não podemos deixar de nos impressionar com a sutileza 246 de tais nuanças.

A sequência dos grandes painéis marianos, que também foi um desenvolvimento do gênero em questão, não poderia ser interpretada equivocadamente como uma transição do ícone para o altar-mor. Embora tenham adquirido proporções enormes, essas imagens não foram planejadas para ocupar o altar-mor, mas foram encomendadas ou pelos servitas ou pela irmandade de Sta. Maria degli Angeli (S. Bernardino) e pelos *Laudesi*. As confrarias, que se reuniam nas igrejas das ordens mendicantes, tinham os meios financeiros e os temas para ostentar seu status com tais quadros. Mesmo o gigantesco painel na oficina de Cimabue, hoje no Louvre, teria ido para uma confraria, que tinha sua imagem de culto em S. Francesco, em Pisa. Isso pode ter sido diferente nas outras ordens. Por exemplo, Guido pintou uma Madona para os agostinianos eremitas de S. Gimignano e Cimabue pintou uma para os monges valombrosianos na SS. Trinità, enquanto Giotto produziu uma pintura anterior para os *Humiliati* na Ognissanti, em Florença.

Os painéis marianos não eram adequados para a liturgia regular, entre outras coisas, por terem um tema só. Ademais, não tendo painéis laterais, não podiam ser montados permanentemente no corpo da igreja, onde se tornariam demasiado familiar à visão. Abrindo mão da frontalidade, também perdiam o simbolismo eucarístico das primeiras estátuas. Em vez disso, concentravam-se na intercessão da Virgem. Numa pintura assim, uma irmandade podia se anunciar e se orgulhar de “sua” Madona, que era diferente de outras. A história das irmandades também estava ligada a essas imagens, como a inscrição falsificada pode provar.

A competição entre irmandades também gerou conflitos desencadeados pelas práticas de culto associadas às imagens. O mural da Virgem que atraía mais atenção na *loggia* cívica na Or San Michele, em Florença, ficou famoso em 1292 curando os enfermos. [54] No mesmo ano, uma irmandade especial começou a organizar seu culto. Os estatutos determinavam como e quando a cortina era cerrada diante da imagem e os contrariados *Laudesi* reclamaram de competição injusta. Mas as coisas foram mais longe. Após um incêndio, em 1307, Ugolino de Siena pintou uma nova imagem milagrosa, mas que não era suficientemente espetacular para a nova galeria construída em 1337. Assim em 1347, Bernardo Daddi foi finalmente encarregado de produzir a imagem atual. A renda folgada do ano da peste foi usada para pagar o magnífico tabernáculo de mármore de Orcagna, que parece um pequeno templo para a imagem. Não é, obviamente, um altar-mor.

Enquanto isso, a própria cidade, em competição com a confraria, aproveitava a oportunidade para demonstrar uma piedade cívica. As festividades culminaram na consagração da cidade, em 1365. A execução de *laudi* foi organizada pelo Estado que, num decreto de 1388, ordenou que "todos os flautistas e violinistas sob a jurisdição dos priores se apresentassem aos sábados na feira do milho". [55] As coisas haviam chegado a este ponto muito antes em Siena. Já em 1302, Duccio pintara um grande painel mariano (*Maestà*) para a capela da prefeitura, que evidentemente superava de longe todas as imagens de culto das confrarias.[56] Pouco depois, em 1308, a *opera* da catedral, uma autoridade cívica, encarregou-o de pintar
245 um retábulo-mor que seria o painel mais original de sua época, e provavelmente o mais caro também. Foi a primeira aplicação bem-sucedida do painel mariano de corpo inteiro a um altar-mor. No entanto, a figura de Maria aparece aí como um quadro dentro de um quadro, uma vez que a estrutura muito diferente do retábulo não permitiu uma integração fácil de sua imagem (seção d abaixo).

c. O Retábulo

Após a consagração de sua cidade à Virgem, a quem atribuíam sua vitória sobre Florença, em 1260, os sienenses encomendaram um retábulo permanente (o primeiro do tipo) no presbitério da nova catedral para ser venerado pela comuna como a imagem oficial da catedral. Esta talvez tivesse possuído uma Madona de santuário esculpida; ela certamente tinha um antigo *antependium*, que foi prontamente reconsagrado como uma peça de altar.[57] Tornou-se um retábulo simplesmente por ter sido colocado sobre o altar, sem mudar de aparência.[58] Mas como esta não podia ser uma solução permanente em Siena, pouco depois da consagração da catedral, em 1267, desenhou-se um retábulo para
237 ocupar a posição no altar-mor.

Em menos de 40 anos, ele teve que dar lugar à *Maestà* de Duccio, sendo então desmontado, deixando apenas o ícone central, que guardava a lembrança da consagração da cidade (*voto*) durante o período heróico de Siena.[59] Na *Hodegetria* de meio-corpo ainda se vêem vestígios do arco que a separava dos demais ícones, e por sua vez era coroado por um nicho. Um retábulo recém-descoberto em Colle di Val d´Elsa dá uma idéia da composição original do todo.[60] Um frontão raso liga cinco ícones que são separados por falsas arcadas
3 com pequenas colunas. A mesma estrutura ocorre no retábulo pintado por Deodato Orlandi para os dominicanos, em Pisa, em 1301.[61] Já nos anos 1270, em Siena, algumas réplicas, em forma simplificada e sem colunas, repetiam o modelo recente do altar-mor da catedral.

242 Uma delas é considerada como sendo obra de Guido, embora o nome do artista e a data tenham se perdido quando as duas pontas do painel foram serradas.[62] A Madona é ladeada por João Batista e João Evanjelista e por Maria Madalena e São Francisco, todos se curvando

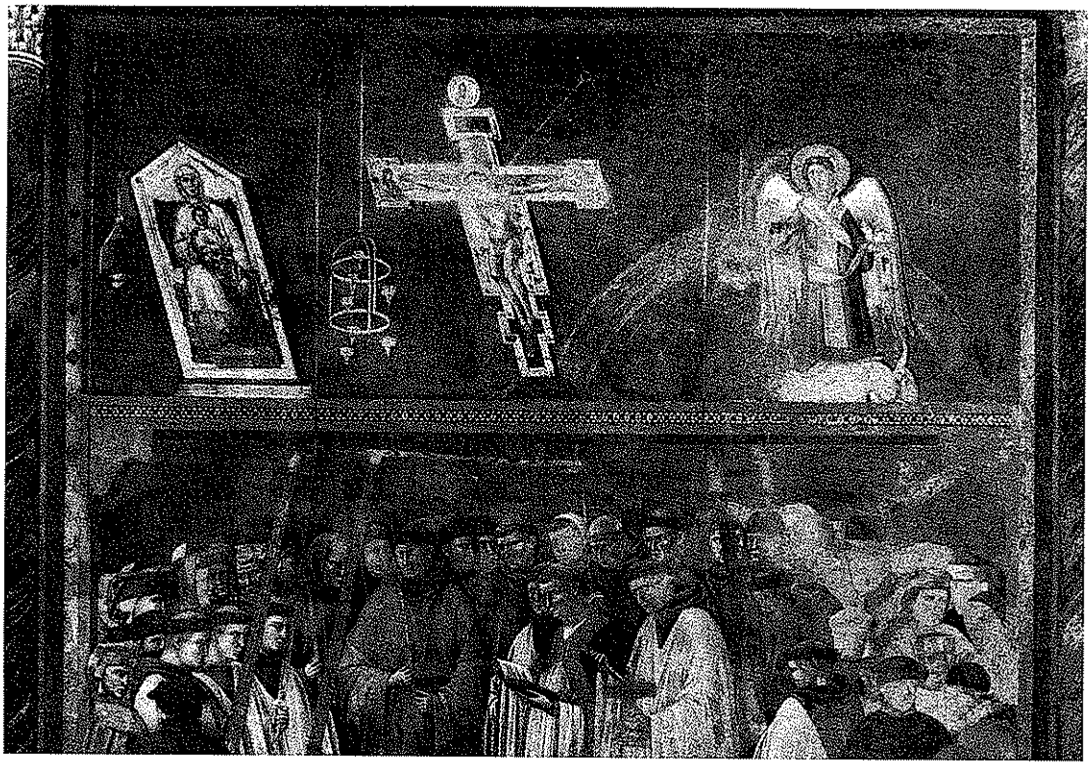
em direção a ela. Só a frontalidade de São Francisco alude aos ícones da ordem (seção a 228
acima), dos quais se distingue o retábulo baixo com muitas figuras. A Madona no centro é uma figura de meio-corpo, como a da catedral, e também ergue a mão como na *Hodegetria.* Mas em seu véu branco, introduzido uma vez por Coppo, e em mais detalhes de suas roupas, ela se parece muito com o antigo tríptico da confraria franciscana (S. Bernardino), que revela seu verdadeiro modelo.[63] 238

O ícone da Virgem na catedral já havia sido rodeado pelos quatro santos padroeiros da cidade, que se unem à padroeira, Maria, como defensores de Siena também na janela do presbitério e na *Maestà* de Duccio.[64] Todas as três obras foram encomendadas pela cidade. 245
Pode-se até especular que o grupo dos cinco santos padroeiros forneceu a inspiração para a estrutura dos retábulos que seguiram este arquétipo. Os santos homens que a princípio ocupavam quatro altares laterais se uniram à padroeira principal num retrato de grupo dos santos da cidade no altar-mor. Dadas as variações do ano litúrgico numa igreja episcopal, a decisão de incluir os santos cívicos na imagem da catedral é uma surpresa.

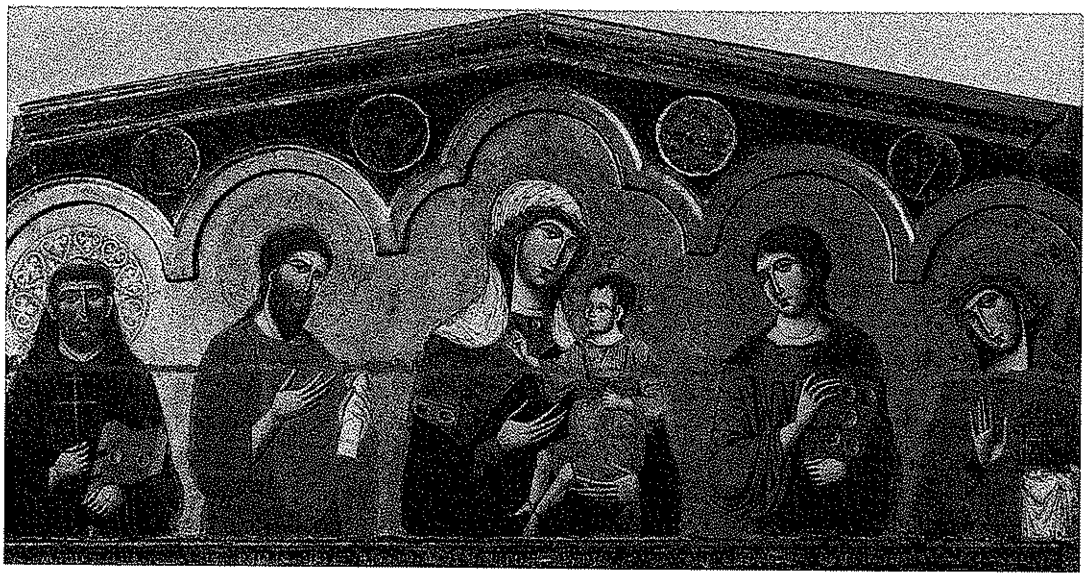
Em imagens subsequentes, os santos da cidade às vezes eram trocados por outros, mas a Madona continuou conservando a posição central, tornando-se a estrutura uma forma sienense de retábulo que se desviava em conteúdo dos respectivos frisos de ícones nos altares de Pisa e Florença. Um exemplo em Pisa pintado para S. Silvestre emoldura o ícone de Cristo com a deidade[65] que, em geral, constituía o centro da iconóstase 3
bizantina (cap. 12d). Um paralelo no mosteiro de Monte Sinai[66] era um entablamento 4
pintado montado acima do biombo do altar.[67] A imagem ocidental que ocupava a mesa do altar alude aos oratórios da Madona e aos primeiros ícones das ordens mendicantes. As posições das pontas são reservadas ao santo padroeiro da igreja, S. Silvestre, e à padroeira da ordem, Sta. Catarina; as freiras dominicanas receberam o primeiro painel de Sta. Catarina da igreja dominicana, em 1331.[68] Um retábulo na galeria Uffizi, segundo a inscrição pintada por um certo Meliore, em 1271, repete as três figuras da deidade, 226
desta vez com São João Evangelista.[69] Todo o painel é feito para ter o aspecto de uma obra em metal precioso.

Para resumir o que foi dito até aqui, precisamos ter em mente que o retábulo genuíno forma-se bastante tarde e se revela como um resultado de vários empréstimos, que vão desde a iconóstase bizantina até o esquife-santuário românico. Mas só o que explica a forma final é o lugar onde era colocado e a que função servia; esta devia resumir, numa única obra, os vários cultos de santos de uma igreja grande, sendo o friso de ícones a forma que melhor preenchia esta função. O friso enfileirava os ícones dos santos, cujas festas eram celebradas no altar-mor segundo o plano local.

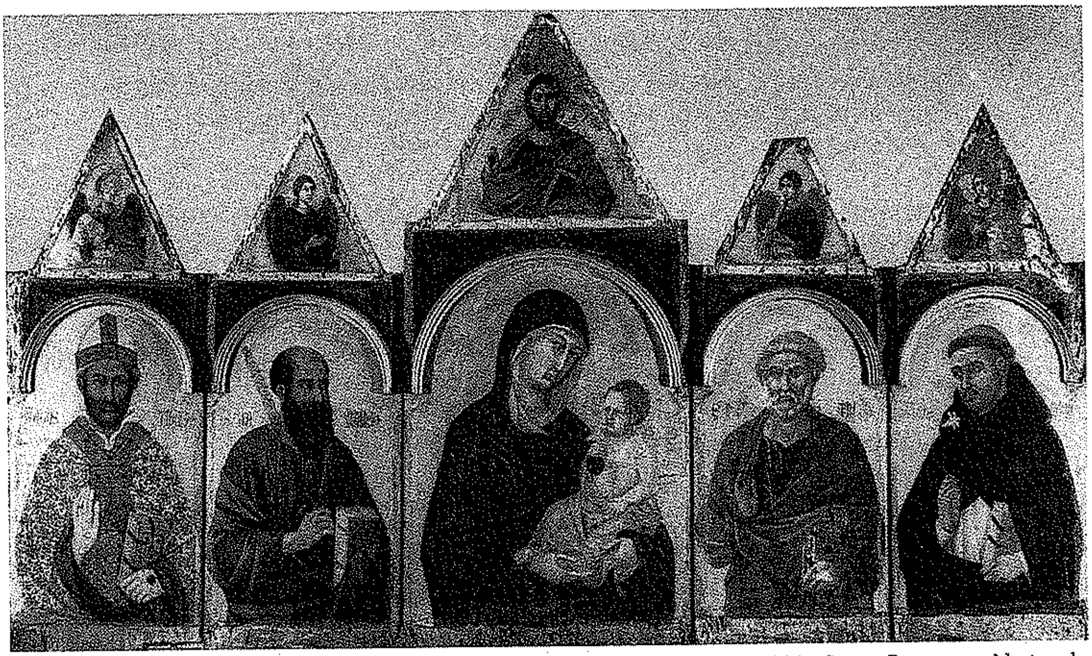
Este retábulo, porém, ainda estava longe de ser a regra na Itália. A viga acima da entrada do presbitério aceitava não só a cruz pintada em painel, mas também outras imagens que satisfaziam demandas locais. Em 1274, por exemplo, a catedral de Pistoia



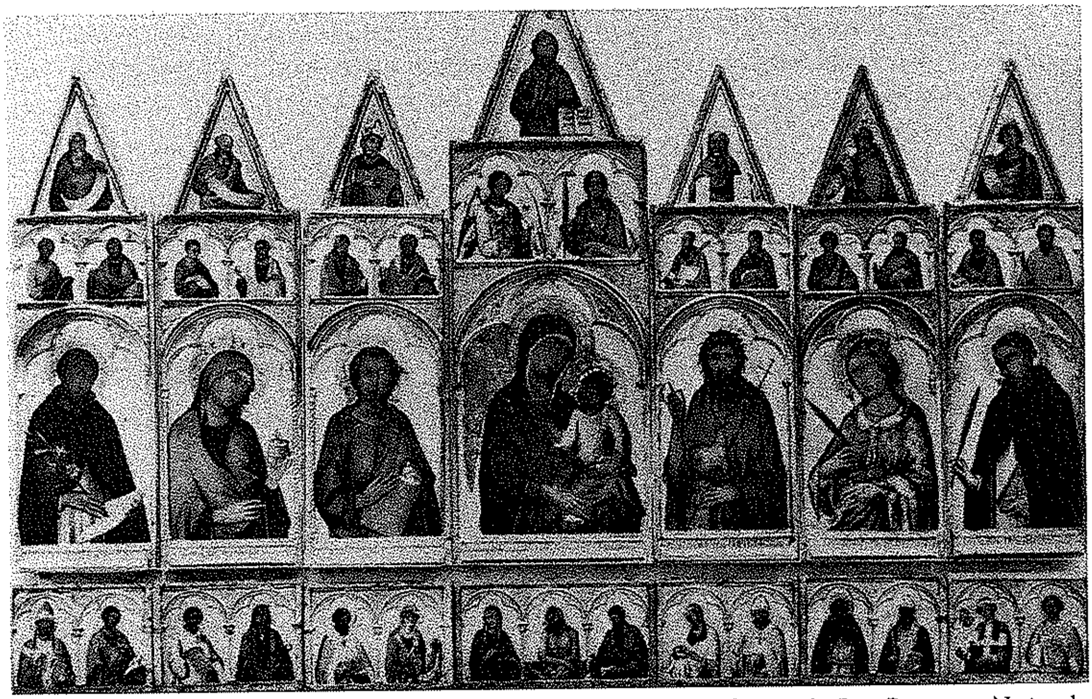
241. Afresco representando as obséquias de S. Francisco (detalhe). Assis, S. Francesco



242. Guido da Siena, painel de altar, ca. 1270. Siena, Pinacoteca Nazionale



243. Duccio, painel de altar, logo após 1300. Siena, Pinacoteca Nazionale



244. Simone Martini, painel de altar, 1319. Pisa, Pinacoteca Nazionale

Aqui não é o lugar para analisarmos seu programa altamente sofisticado.[83] Mas podemos
243 notar a mudança no uso do retábulo que, comparado com o retábulo de Duccio, mostra o papel da Igreja no plano de salvação por meio de um mural como um sermão pictórico, como se usava fazer nas fachadas das igrejas góticas. Dentro de uma estrutura de idéias bem equilibrada, a imagem individual perde o status de ícone e passa a desempenhar seu papel na promulgação didática da fé, o que a ordem subscrevia. Daí a ênfase dada a livros, que todos os santos estão lendo ou escrevendo. Ligações verticais unem as zonas de pintura individuais, em que os santos são caracterizados antes por seu lugar no plano de salvação do que por qualidades pessoais. Apesar do brilho desta contribuição ao gênero, deve-se notar a perda da antiga função do retábulo como friso de ícones. A serviço dos teólogos, a imagem tornou-se, aqui, um meio para um fim.

Quando consideramos o início da história do retábulo, não podemos deixar de nos surpreender com o papel que, após um primeiro momento de hesitação, as ordens mendicantes desempenharam. Inicialmente, elas só exibiam as imagens em festividades especiais. Depois, deixaram as imagens de culto para as irmandades leigas. Por fim, decidiram usar este meio para propaganda própria, como já haviam feito com a cruz pintada em painel. Para isso, dependiam de doadores, mas dessas próprias ordens surgiam cada vez mais bispos que usavam a renda do cargo para fazer contribuições para seus antigos mosteiros. Essa relação pode ser comprovada em detalhes no caso do retábulo de Simone Martini para S. Domenico, em Orvieto. [84] Gradualmente, o clero como um todo respondeu à competição e, em 1320, o bispo de Arezzo encomendou um retábulo de custo semelhante a Pietro Lorenzetti. Na vida das cidades, porém, os defensores da imagem até então eram as irmandades leigas, competindo com as ordens mendicantes.

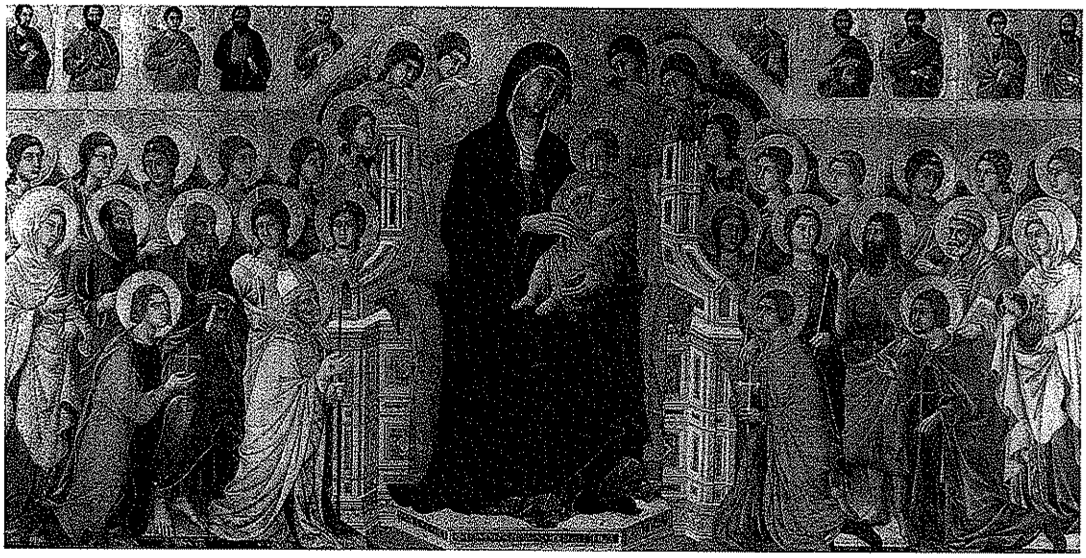
d. A Síntese de Duccio no Retábulo para a Catedral de Siena.

Já é sabido há muito que Duccio uniu duas importantes tradições da imagem para o altar-mor da catedral de Siena: o painel mariano e o retábulo como políptico.[85] Mas ele trabalhava por encomenda pública e assim deve ter posto em prática um programa concebido pelas autoridades cívicas. Uma imagem assim para a catedral, patrocinada pela cidade, ainda era desconhecida em Florença. Na época, as catedrais estavam em construção em outras cidades também. Em Florença, porém, a obra da fachada não avançou muito. Em Siena, também, a construção da fachada sofreu uma interrupção gradual. Logo o gigantesco plano de usar a nave central como o transepto de uma catedral de tamanho sem precedentes teve de ser abandonado. Em Lucca, a catedral foi ampliada atrás da nova fachada. Em Pisa, onde a catedral existente não poderia ser superada, o batistério foi completado e o Campossanto construído. Giovanni Pisano criou o presbitério e um novo portal para a catedral; acima do portal, um anjo apresenta uma personificação de Pisa e do imperador à Madona.[86] Para a fachada de Siena, o mesmo Giovanni Pisano produziu o grande círculo de profetas que haviam previsto o milagre da Virgem Mãe, representando acima do portal principal a padroeira em pé entre a cidade personificada e Buonaguida Lucari, a quem se creditava a consagração da cidade à Mãe de Deus, na catedral.[87]

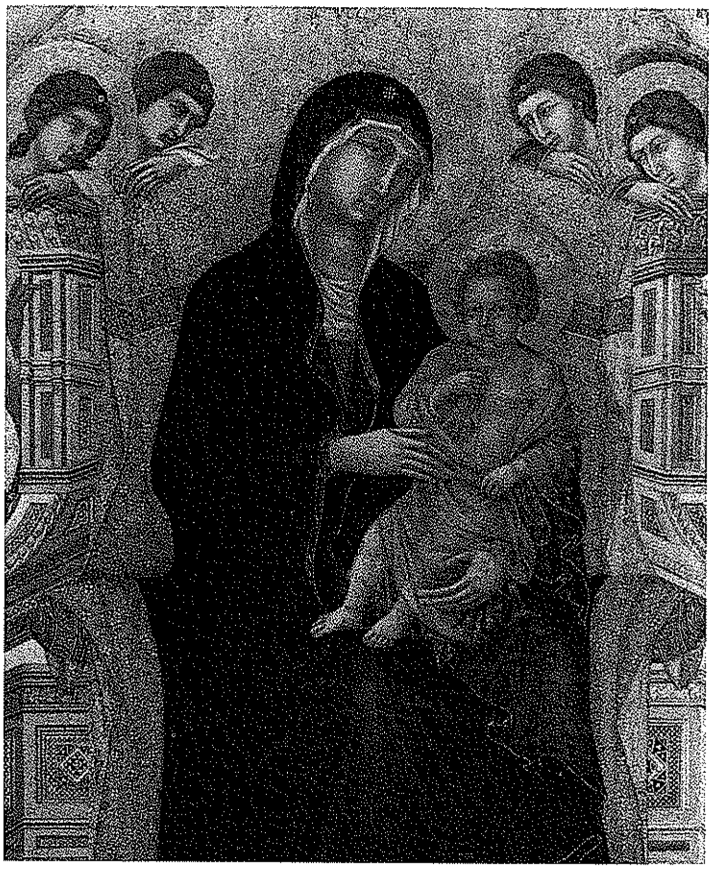
O retábulo da catedral realizado por Duccio entra neste contexto mais amplo, mas, 245 como uma pintura em painel, ainda é uma exceção singular. Seu formato (498 x 468 cm) mais uma vez transcendia em muito os limites previamente estabelecidos para a pintura de painéis. E a síntese dos dois gêneros era inédita entre os retábulos. As autoridades da cidade de Massa Marittima tentaram mandar repetir a obra, mas as despesas necessárias revelaram-se proibitivas.[88] A obra-prima de Duccio chamou a atenção geral em toda a Itália e o cardeal Stefaneschi encomendou um retábulo que Giotto pintaria para São Pedro, em Roma, a fim de privar Siena da fama de possuir o melhor retábulo do mundo.[89]

O altar-mor da catedral em Siena foi o local de acontecimentos históricos que só conhecemos por intermédio da elaboração de crônicas posteriores, que os transformaram num mito da cidade. Se lhes dermos crédito, fora no altar-mor que, em 1260, Buonaguida depositara as chaves da cidade, confiando-as à proteção da Virgem. O retábulo de cinco peças com a Madona del Voto e os quatro padroeiros da cidade, que sempre 237 estivera ali, agora tinha um aspecto bastante antiquado.[90] Este foi um pretexto para a cidade substituí-lo por um novo, que deveria guardar os cinco padroeiros da antiga imagem da catedral, repaginados com uma figura de corpo inteiro da Madona entronizada entre os padroeiros da cidade ajoelhados, diferindo assim da janela do presbitério de 1287, que também representa o mesmo grupo.[91] O retábulo de Duccio também inclui o tema da Virgem como *Assunta*, pois termina sua frente com um ciclo de oito cenas sobre a morte de Maria no alto. A predella embaixo era adornada com um ciclo da infância alternado por profetas, enquanto o lado oposto mostrava um ciclo mais extenso da vida de Cristo. Como só a imagem principal na frente entra em nosso contexto, podemos deixar de lado os problemas de reconstrução.

Como logo se vê, a imagem principal sintetiza dois gêneros distintos. No centro, o antigo painel da figura única da Virgem até conservou seu antigo frontão, que tinha a nova 245 função de pôr em cena a figura principal como um empréstimo de outros painéis (cap. 18b). O formato largo com seu alinhamento de santos refere-se ao "políptico", embora este, em geral, se limitasse a ícones de meio-corpo (seção c acima). O políptico é citado de novo no friso dos apóstolos, mas agora foi transformado num tema secundário. A figura de corpo inteiro da Madona exigia um coro de santos, também mostrados de corpo inteiro, para o qual não havia modelo na pintura de painéis, o que inspirou Duccio a arriscar, improvisando uma invenção pessoal. Os santos são do mesmo tamanho que os anjos que se reúnem ao redor do trono de mármore. No primeiro plano, os quatro santos padroeiros da cidade transferem a iconografia da Igreja universal para a comuna. As características singulares do retábulo da catedral se destacam quando comparadas com um retábulo normal, que os



245. Duccio, painel de altar para o altar-mor, 1311. Siena, Opera del duomo



246. Duccio, painel de altar (detalhe da fig. 245).
Siena, Opera del duomo

mecenas da *Maestà*, a Opera del duomo, também encomendaram a Duccio para o hospital da catedral.[92] A alusão a uma norma que era ao mesmo tempo transcendida torna a nova *Maestà* um fenômeno complexo.

A antiga imagem da catedral fornecia o tema para as figuras principais, mas não oferecia um modelo para a própria *Maestà*, que até então era uma imagem única da Madona entroni- 240
zada. Podemos nos perguntar, portanto, se Duccio estava aludindo a um segundo modelo, uma *Maestà* hoje perdida, a ele mesmo encomendada pelo "conselho dos nove" da cidade, em 1302, para "o altar do palácio onde eles governavam".[93] A *opera* da catedral agia como um organismo cívico e, em 1310, o governo da cidade interveio diretamente para apressar o término da nova pintura para a catedral.[94] Como a imagem da catedral foi repetida pelo afresco de Simone Martini na prefeitura, de fato, é possível também discernir uma nota cívica no modelo. O painel mariano é que fora, precisamente, um meio de competição entre as irmandades, antes de ter sido usurpado, em 1302, pelo próprio governo da cidade. O grande trono de mármore tão característico de muitas obras do círculo imediato de Duccio, da Città di Castello a Badia a Isola, nitidamente é derivado da imagem de Duccio na prefeitura. A pose frontal do Menino neste modelo tinha a intenção de lembrar aos *signori* seus deveres cívicos. No mesmo sentido, o Menino na imagem da prefeitura de Simone Martini segura uma flâmula com uma inscrição admoestando o contemplador a respeitar a justiça. O tom oficial que o Menino adota na imagem da catedral é auto-explicativo neste contexto.

A *Maestà* de Duccio, que não é nem um retábulo nem uma imagem de culto de tipo 245
comum, mas que substitui tais imagens, levanta questões que devemos considerar melhor. Quando a cidade decidiu ter uma nova imagem da catedral, o retábulo não era adequado para enfatizar a Virgem como sua padroeira, porém propiciava uma oportunidade aos santos da cidade para aparecerem numa imagem panorâmica da igreja celestial. A Madona recebia o tratamento de padroeira principal da cidade na dedicatória inscrita nos degraus do trono. A visão do retábulo dava a impressão de que a corte celestial se reunira com o único propósito de assegurar a salvação de Siena.

Duccio teve que jurar "com a mão sobre o Evangeliário" submeter-se ao contrato que fechara com a *opera* da catedral, em 9 de outubro de 1308, para "pintar certos painéis planejados para o altar-mor da igreja principal de Sta. Maria, em Siena".[95] Ele prometeu "pintá-lo e executá-lo da melhor forma [possível] com a ajuda de Deus". Comprometeu-se a não aceitar quaisquer outras encomendas durante sua produção, trabalhando de forma ininterrupta, e deveria receber a diária de dezesseis *soldi*, "baseado em que, [pintou-o] com suas próprias mãos". Dois anos depois, o próprio governo interveio para manter os custos sob controle e apressar o término do "painel novo e grande".[96] Em junho de 1311, finalmente chegara a hora de contratar os músicos que deveriam acompanhar o painel pronto até a catedral. Isso aconteceu em 9 de julho, ao meio-dia, na procissão festiva da qual participou toda a cidade, como relata a crônica de Agnolo de Tura décadas depois.[97] Não era comum um retábulo, em geral parte do inventário litúrgico, ser exibido no centro de uma procissão como uma imagem de culto, no padrão das celebrações das irmandades. Depois de finalmente instalada, a *Maestà*, segundo as fontes escritas e registros visuais da cidade do séc. XV, ficava, em geral, oculta por cortinas, como era costume para as imagens de culto.[98]

Contudo, isto coloca o problema do modo como uma imagem de culto, nos moldes discutidos neste livro, deve ser definida para este caso específico. Pois um "original" antigo fora substituído por um novo cuja própria novidade se enfatizava, tanto quanto era enfatizada a beleza criada pelo cidadão Duccio. O novo foco transferiu a ênfase das origens milagrosas para o custo de um presente, oferecido pela cidade para pedir proteção à Madona. Um caráter votivo distingue todos os painéis marianos encomendados pelas irmandades. A *Maestà* tinha uma qualidade a mais como um presente oficial do governo da cidade, que reafirmava sua consagração à Virgem por meio de uma imagem votiva de tamanho e beleza inéditos na época. Assim, o duplo objetivo dos primeiros painéis das irmandades - aumentar o prestígio e afirmar a identidade - repetia-se na esfera da cidade e do Estado.

A inscrição no painel, uma das primeiras do tipo, resume seu caráter votivo com a concisão inimitável das dedicatórias. Não é uma inscrição de artista, mas sim uma oração que o governo da cidade dirige à Madona, usando os termos de *laudi* e aclamações: "Santa Mãe de Deus, sê a defensora da paz em Siena e conceda vida [longa] a Duccio, que te pintou tão [extraordinariamente bela]".[99] Desse modo, a própria cidade aponta para o valor do presente que fez à Madona.

Notas

1 Hager (1962), 59ff. e figs. 65-75 e 122-27.

2 As referências estão em Krüger (ver cap. 17 n. 16). São encontradas, em parte, na história dos títulos das grandes igrejas de conventos, que se misturavam, nos preparativos para as festividades das ordens, e na ligação das cenas com as leituras da *vita* no coro de monges. Os retábulos-mores fixos dos franciscanos tinham caráter composto, e não se limitavam ao fundador da ordem. Cf. V. Facchinetti, *Iconografia francescana* (Milão, 1924); D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda* (Worms, 1983), 9ff.; L. Bellosi, "La barba di S. Francesco," *Prospettiva* 22 (1980): 11ff. Os estudos mais importantes até agora são de B. Bughetti, em *Archivum Franciscanum Historicum 19* (1926): 636ff., e J. R. H. Moorman, em *Bulletin of the John Rylands Library* 27 (1943): 340ff.

3 Sobre Simone Martini, ver cap. 7 n. 18. Sobre o painel de Sta. Catarina, cf. Garrison (1949), nº 399; Carli (1958), figs. 77-81; Hager (1962), 95ff.; Stubblebine (1966), 92; E. Carli (ver cap. 17 n. 18), 41 nº 31 e ilus. 6; Weitzmann (1984), 154-55.

4 Ver cap. 12 n. 113.

5 J. B. Supino, *Arte pisana* (Florença, 1904), 105ff.; A. Bellini-Pietri, *Guida di Pisa* (Pisa, 1913), 229ff.; G. Corallini, *La chiesa di S. Caterina in Pisa...* (Pisa, s. d.) Sobre os sermões e estudos, cf. C. Fedeli, em *Memorie Domenicane* 39 (1922): 28ff., e J. Taurisani, ibid, 44 (1927): 178ff. Sou grato a K. Krüger por algumas destas informações.

6 A única prova de que o painel é proveniente de S. Silvestre foi fornecida por A. da Morrona em 1792 (sobre S. Silvestre, cf. Bellini-Pietri [ver n. 5 acima], 246-47). Todavia, um comentário de Vasari sobre uma obra de Margaritone guardada em Sta. Catarina pode se referir a ele. (*Vite 1: 365).*

7 Garrison (1949), nº 408; Hager (1962), fig. 131; Carli (1958), figs.45-51.

8 Garrison (1949), nº 402, e Hager (1962), 94ff. e figs. 128 e 130. A data de 1228 na gravação de Boverio não é crível, para o painel em S. Miniato. O painel de Bonaventura Berlinghieri, em Pescia, é datado de 1235.

9 Por exemplo, a formulação em uma circular de Elias de Cortona, redigida em 1226 (*Analecta Franciscana* 10 [1941]; 526).

10 O. von Rieden, em *Collectanea Franciscana* 33 (1963): 210ff. Em 1237, Gregório IX condenou o bispo de Olmütz por se opor à pintura dos estigmas. Sobre as feridas que sangravam, cf. a citação em J. Gardner, "The Narrative Altarpiece", *Zeitschrift für Kunstgeschichte, (*1982), 222.

11 G. B. Ladner, "Das älteste Bild des heiligen Franziskus von Assisi", em *Festschrift P. E. Schramm,* (Wiesbaden, 1964), 449ff., esp. n. 35. Cf. J. R. H. Moorman, *The Sources of the Life of St. Francis of Assisi* (Londres, 1966).

12 M. M. Gauthier, *Les routes de la foi* (Fribourg, 1983), 183ff. nº 82, sobre os relicários giratórios no Louvre e no Museu de Cluny.

13 Ver n. 1 acima.

14 Hager (1962), 93 e fig. 129.

15 Ver cap. 17 n. 16.

16 Por exemplo, em Verona, S. Zeno; cj. A. Da Lisca, *La Basilica di S. Zenone in Verona* (Verona, 1956), 91-92 (embora a atribuição do oratório não seja exata).

17 Garrison (1949), nºs 1-8, 10-12, 16-25, 27-35 etc, 175-97, 207-34. O motivo foi retomado nas *antependia* (ibid., nºs 360, 365-66, 377-78). Também cf. Hager (1962), figs. 144-46, 150, 176-77, 181-86, 195-202.

18 Cf. cap. 14d com fig. 36.

19 L. Striker, "Crusader Paintings in Constantinople", em Belting (1982b), 117ff., e Blume (ver n. 2 acima), 18ff. e 158-59.

20 *Acta Capitulorum Provincialium Provincia Romanae* (Roma, 1941), 7, com o pedido de introduzir a festividade e a imagem do fundador da ordem, e *Acta Capitulorum Generalium Ordinis Praedicatorum* (Roma, 1898), 1:70 e 81 (capítulos de 1254 e 1256).

21 Garrison (1949), nº 405 (234 x 127 cm); Hager (1962), 94-95 e fig. 133; Blume (ver n. 2 acima), 13ff.; C. L. Ragghianti, *Pittura del duecento a Firenze* (Florença, 1955), passim; E. T. Prehn, *A Thirteenth Century Crucifix in the Uffizi and the Maestro del S. Francesco Bardi* (Edinburgo, 1958); idem, *Aspetti della pittura medioevale toscana* (Florença, 1976), 39ff., e A. Tartuffi, em *Castelnuovo,* 1985, 228-29.

22 As referências estão em Krüger (ver cap. 17 n. 16).

23 Para referências, cf. Hager (1962), 134ff. e 146ff.; van Os 1984, 21ff. Vasari menciona painéis de Cimabue na SS. Trinità, em Florença e S. Francesco, em Pisa, no altar-mor.

24 Ver cap. 17 n. 14.

25 As referências estão em Hager (1962), 118ff.; G. G. Meersseman, *Ordo fraternitatis,* 3 vols. (Roma, 1977); e Belting (1981a), 237-38. Os servitas nitidamente evoluíram a partir dos irmãos Laudesi (ibid., com nn. 70 e 71).

26 G. Coor-Achenbach, "A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo..." *Art Bulletin* 28 (1946): 234-35; Hager (1962), 137-38; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini* (Roma, 1962), ilus. 62; van Os (1984), 22-23; B. Cole, *Sienese Painting* (Nova York, 1980), 8-9.

27 Hager (1962), 137; Bolonha (ver n. 26 acima), ilus. 64; M. Cordaro, em *Arte Medievale* 1 (1983): 273: e J. Polzer, em *Antichità viva 23* (1984): 5ff.

28 Garrison (1949), nº 210. Sobre a Madona similar, na paróquia de Tressa, cf. P. Torriti, ed., *Opere d'arte restaurate nelle provincie die Siena e Grosseto* (catálogo, Siena, 1979), 16.

29 Garrison (1949), nºs 215, 220-22; A. Tartuferi, em *Castelnuovo,* (1985), 228-29. Cf. Hager (1962), 126ff. e figs. 177-79. As imagens referidas estão em Rovezzanno, Greve in Chiantti, na Coleção Acton e no Museo Bandini em Fiesole.

30 Hager (1962), 129-30; E. Carli, *Scultura lignea italiana* (Milão, 1960), 22-23; *Bildwerke der christlichen Epochen...* (catálogo; Berlim, 1966), 53-54 nº 207; sobre sua proveniência de Borgo S. Sepolcro, cf. o estudo de M. Pericoli, *Frate Jacopone e un'antica statua della Madonna in Todi* (Todi, 1982), 23ff.

31 O relevo é modelado em *stucco* sobre painel de madeira. Cf. W. Paatz e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* (Frankfurt, 1952), 3: 627 (sobre uma possibilidade de um primeiro vínculo com os carmelitas, que podem tê-lo trazido com eles, cf. ibid., 2:217 n. 109). Também cf. G. Sinibaldi e G. Brunetti, eds., *Mostra Giottesca di Firenze* (Florença, 1937), nº 59; Hager (1962), 128-29; G. Coor, "Coppo di Marcovaldo", *Marsyas 5* (1949): 8ff.; Weitzmann 1984, 151-52. Cf. Ragghianti (ver n. 21 acima). A igreja foi fundada por cônegos e mais tarde assumida pelas carmelitas, em 1521.

32 Hager (1962), 151, e van Os (1984), 12 e 14.

33 Krüger (ver cap. 17 n. 16) apresenta um amplo material em sua dissertação e está produzindo outra obra sobre o assunto. Sobre a escultura, cf. em geral Carli (ver n. 30 acima), *passim,* com figs. 17-28 e ilus. 1-3.

34 Ver n. 58 abaixo sobre a cortina diante da imagem de culto de Or San Michele, Florença.

35 F. Santi (ver cap. 17 n. 71), 37ff. nº 14; Hager (1962), 131; F. Todini, em *Castelnuovo,* (1985), 320-21. Também cf. Weitzmann (1966), 82. Sobre um tríptico anterior em Sta. Chiara, em Assis, datado de 1265 e atribuível ao Mestre Benvenuto de Foligno, cf. Garrison (1949), n. 325, e Todini, em *Castelnuovo,* (1985), 320. O tríptico em Perugia pode ser originário do convento de S. Francesco al Prato.

36 Coor-Achenbach (ver n. 26 acima), 241, com citação de *Vacchettone* de Fioravanti (ca. 1600)

37 E. Carli. *La scultura lignea senese* (Milão, 1954), 135 e ilus. 4, que é de uma estátua na Abbazia di S. Antimo (Castelnuovo dell'Abbate). A estátua tem 152 cm de altura.

38 Em geral sobre a Madona na catedral de Siena, cf. Garrison (1955-62), 4: 5ff.; Hager (1962), 106-7, 134ff., e 152-43; Stubblebine (1964), 72ff.; e van Os (1984), 11ff. e 17-18. Sobre o antependium do Salvador, que tem uma data de 1215 e é considerado por van Os como pertencente ao antigo altar do coro, cf. P. Torriti, ed., *La Pinacoteca Nazionale di Siena: I dipinti dal XII al XV secolo* (Gênova, 1977), 20-21.

39 Ver n. 38 acima.

40 Cf. o importante estudo Stubblebine (1964), *passim*

41 O tamanho atual é 140 x 97cm; cf. ibid., 61ff. nº 5 e fig 31 (com correção da data 1262), e Hager (1962), 137 (com referência à antiga posição no altar da capela). Cf também Torriti (ver n. 38 acima), 22 nº 16; van Os (1984), 25; Cole (ver n. 26 acima), 5-6.

42 Stubblebine (1964), 64ff. nº 6 e fig. 32 (198 x 122 cm); E. Carli, *Dipinti senesi del contado e della maremma* (Milão 1955), 22-23; e Hager (1962), fig. 191. Sobre a réplica em formato pequeno (125 x 73 cm) na Accademia, em Florença, com o frontão intacto, cf. Stubblebine (1964), 76-77 nº 11 e fig. 39.

43 Stubblebine (1964), 30ff. nº 4 e figs. 14-19; Hager (1962), 137-38 e fig. 196; C. Ressort, ed., *Retables italiens du XIIIe au XVe siècle* (catálogo; Louvre, 1978), 7ff., esp sobre o problema dos painéis laterais. Também Bolonha (ver n. 26 acima), ilus. 63; Cole (ver n. 26 acima), 14; e Cannon (cap. 17 n. 18), 76.

44 Londres, Courtauld Institute (56 x 164 cm), e New Haven, Galeria de Arte da Universidade de Yale (58 x 96,5 cm); cf Stubblebine (1964), 81-82 e 91-92, figs.44 e 52.

45 Cap. 17 n. 73

46 Carli (ver n. 42 acima), 15ff. nº 2 e fig. 5 (170 x 134 cm); Stubblebine (1964), 104ff. nº 24 e fig. 60; Hager (1962), fig. 195; van Os (1984), 29-30. As recém-introduzidas figuras da ordem, sobre cujas regras os dominicanos basearam sua constituição, são Sto. Agostinho e Sta. Juliana de Imola (m. 1269)

47 B. Cole, " Old and New in the Early Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 17 (1973): 229ff e van Os (1984), 22-23.

48 Cf. mais recentemente J. Gardner, *Guido da Siena* (1921), e Tommaso da Modena, em *Burlington Magazine* 21 (1979): 107ff. Cf. referências na n. 43 acima

49 Cap. 17 n. 14

50 Cap. 17 n. 20

51 Belting-Ihm (1976), 68-69

52 Weigelt (1928), 195ff.

53 Sobre este motivo, cf. afresco de Cimabue representando a Madonna na igreja inferior de S. Francisco em Assis

54 R. Davidson, *Forschungen Geschichte von Florenz* (Berlim, 1908), 4: 453ff.; A. Cocchi, *Le chiese di Firenze* (Florença, 1903), 1: 229 e 238 (sobre a cortina); Hager (1962), 144ff. e figs. 214-215

55 Hager (1962), 146

56 Deuchler (1984), 26 e 30

57 Para referências, ver n. 38 acima.

58 Garrison (1949), nºs 357-79, e Hager (1962), 101ff.

59 Stubblemine (1964), nº 10 e figs. 37-38 (112 x 82cm).

60 Van Os (1984), fig. 13.

61 Hager (1962), 109 e 156; van Os (1984), fig. 12. Cf. Carli (ver cap. 17 n. 18), nº 36 e fig 53.

62 Stubblebine (1964), nº 2 e fig 7; Hager (1962), 111-12; Torriti (ver n. 38 acima), 26; White (1979), 68. A inscrição, porém, tem as mesmas palavras que a inscrição falsa sobre a Madona de Guido (ver n. 48 acima) e portanto também se refere a épocas anteriores que diferem da data considerada. O painel mede 85 x 186 cm. Cf. dossel nº 6 na Pinacoteca, Siena; Stubblebine (1964), nº 7 e fig. 33 (102 x 208 cm).

63 Para referências, ver n. 41 acima.

64 White (1979), 137ff., com fig 104 (janela) e van Os (1984), 77ff., sobre os quatro mecenas. Na *Maestà*, porém, S. Victor substitui S. Bartolomeu. Os outros três santos são: Sabino, Ansão e Crescêncio.

65 Hager (1962), 109-10; Carli (1958), figs. 56-58; Carli (ver n. 61 acima), nº 36 e fig. 53 (71 x 206 cm).

66 Cap. 2 n. 18 e cap. 12 n. 52, com referências.

67 Cap. 12 n. 51.

68 Ver n. 6 acima.

69 Hager (1962), 110, 112, e fig. 157.

70 Coor-Achenbach (ver n. 26 acima), 237-38

71 Hager (1962), fig. 87.

72 Garrison (1949), 139 (mencionando uma fonte do séc. XV) e nºs 417-22 e 430-39; Hager (1962), 108ff.

73 Santi (ver cap. 17 n. 71), 41 nº 15; Cämmerer-George (ver cap. 17 n. 21), 140-41; J. White, em *Art Bulletin 55* (1973): 548-49; Hager (1962), fig. 162.

74 Ver n. 43 acima.

75 Cf. o retábulo da Badia na Uffizi (White 1979, 69).

76 Siena, Pinacoteca: Políptico nº 28 (139 x 241 cm); cf. Torriti (ver n. 38 acima), 50; White (1979), 70-71; Cannon (ver cap. 17 n. 18), 79; Deuchler (1984), 216 nº 11; van Os (1984), 37 e 63-64

77 Garrison (1949), nºs 424-29 e 440-43; D. Gordon, "A Perugian Provenance for the Franciscan Doble-sided Altarpiece by the Maestro di S. Francesco", *Burlington Magazine* 124 (1982): 70ff.

78 L. Tanfani- Centofanti, *Notizie di artisti tratti dei documenti pisani* (Pisa, 1897), 119ff.; Hager (1962), 113-14 com n. 94.

79 White (1979), 62ff. com fig. 31; Cannon (ver n. 76 acima), 80-81; Deuchler (1984), 209 nº 5; e van Os (1984), 34.

80 Para referências, ver cap. 17 n. 18.

81 Ver n. 3 acima.

82 Ver n. 61 acima.

83 Uma discussão detalhada aparece em Cannon (ver n. 76 acima), passim.

84 Ibid., 82ff.

85 White (1979), 80ff., E. Carli, *Il duomo di Siena* (Gênova, 1979); J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School* (Princeton, 1979), 31ff.; E. Carli, *La pittura senese del trecento* (Milão, 1981); Deuchler (1984), 26ff.; van Os (1984), 39ff.; H. Belting, "Das Werk im Kontext", em H. Belting et al., *In Kunstgeschichte – Eine Einführung* (Berlim, 1986), 186ff.

86 M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova* (catálogo; Siena, 1987), 179ff. (a Porta di S. Raniero), com reconstrução mostrada na fig. 143.

87 M. Seidel, "Ubera Matris", *Städel-Jahrbuch* 6 (1977): 96 n. 243; A. Middeldorf-Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio* (Munique, 1984), 77ff.

88 E. Carli, *L'arte a Massa Marittima* (Siena, 1976); van Os (1984), 56-57.

89 J. Gardner, "The Stefaneschi Altarpiece", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974): 57ff.

90 Ver n. 38 acima

91 White (1979), 137ff. com fig. 104

92 Políptico nº 47 na Pinacoteca, Siena, medindo 184 x 257 cm; cf. Torriti (ver n. 38 acima), 52-53; White (1979), 70ff.; Deuchler (1984), 216; van Os (1984), 64-65

93 J. H. Stubblebine, "Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove", *Art Quarterly* 35 (1972): 239ff.; Deuchler (1984), 26-27.

94 White (1979), 195 nº 31

95 Ibid. 192 nº 28

96 Ver n. 94 acima

97 L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* 15,6 (Bolonha, 1931), 90. Cf. White (1979), 96-97, e van Os (1984), 39-40

98 Van Os (1984), 55.

99 "Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita te quia pinxit ita".

19. O DIÁLOGO COM A IMAGEM: A ERA DA IMAGEM PRIVADA NO FINAL DA IDADE MÉDIA

A maioria dos assuntos discutidos a seguir foram estudados em profundidade em outras obras, por exemplo, a imagem de devoção, sobre a qual este autor escreveu um livro.[1] A torrente de produção de imagens alargou-se e dividiu-se em inúmeros canais que dificilmente são reconhecidos como braços do mesmo rio. Isto nos convida a examinar em conjunto os diferentes desenvolvimentos para descobrir suas ligações, que tendem a se perder em estudos individuais. O propósito aqui não é lidar, exaustivamente, com, digamos, misticismo ou retábulo, mas desenvolver nossos argumentos e levar mais adiante a longa história das imagens e seu uso.

Considerando que a era da imagem privada é vista como se seguindo ao período da imagem pública, o aumento quantitativo e a mudança qualitativa tornam-se evidentes, conquanto se evite olhar os eventos como tendo ocorrido num período posterior, no espírito de Huizinga. Somente em retrospecto o ressurgimento dos painéis pintados e da estátua corroboram a opinião comum de que a Idade Média estava no fim. Na história dos gêneros, essas duas formas de arte geralmente marcam o início de um caminho que, seguramente, logo atinge um patamar (a ser discutido no último capítulo) no qual a imagem entra em crise ao mesmo tempo que ela adota o status de arte.

Nossa narrativa a partir de agora se tornará mais difícil. Onde não existe unidade, não podemos nos esforçar para criar um argumento único. As contradições são inerentes à pintura que a nova era nos oferece. A privatização da imagem é somente uma parte do que estava acontecendo: por todos os lados ela se antecipava mesmo quando as novas imagens ainda estavam protagonizando suas velhas funções. Em pequenos círculos, até o uso de jóias na arte sacra sentiu a pressão da privatização. Os velhos relicários dificilmente são reconhecíveis nas formas graciosas das novas artes de luxo.

De sua parte, a imagem pública lutava na retaguarda, resistindo à urgência de uma quase ilimitada mudança ou, em outra variação, assumindo uma escala cada vez maior. Enquanto as imagens privadas apresentavam um modernismo após o outro, o que era antigo buscava a preservação de tradições necessitadas de proteção; as primeiras tendendo cada vez mais a assumirem um formato reduzido e as antigas, particularmente os retábulos, tornando-se maiores, uma vez que eram usados patrocínio público para a competição, como ocorre com os gigantes painéis das confrarias da Virgem na Itália, os quais discutimos no capítulo 18b. Assim que as imagens portáteis se espalharam pelas classes abastadas da sociedade, leiga ou clerical, as autoridades da Igreja foram levadas a manter as coisas sob controle. O antigo, agora, tomava a aparência de um deliberado arcaísmo, o qual teve o objetivo de contrabalançar a contínua desintegração do que antes havia sido a norma das imagens.

O pluralismo da sociedade no final da Idade Média se reflete no confuso espectro das imagens religiosas que eram usadas. Elas ou eram destinadas a representar novas necessidades religiosas, ou serviam a novos grupos sociais que desejavam destacar-se dos outros. Como resultado, as imagens passavam de mão em mão, mudando à medida que o faziam. O que distinguia as novas imagens era sua ampla área de disponibilidade. Elas saltavam o velho fosso que separava a imagem sacra das pessoas comuns, quando as instituições tinham completo controle sobre imagens e relíquias. Na nova era, as instituições perderam esse privilégio. Recuperaram as perdas, entretanto, tornando suas pinturas mais atraentes e estimulantes, enaltecendo a si mesmas ou por meio dessas imagens, já que o cidadão comum não as podia possuir, ou por meio de imagens raras com uma aura conferida pela idade ou pela autenticidade. Dessa forma, guardaram as imagens sob sua posse como utensílios de graça e indulgência e se apegaram a um poder que os reformadores atacariam mais do que as próprias imagens.

Voltando-nos para a nova era, ficamos tentados a continuar a narrativa em forma de história social. Podemos perguntar, contudo, que rumos o meio visual tomou ao expressar as novas funções. Em alguns casos, novas técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, que permitiam a fabricação de objetos devocionais mais baratos, passaram a ser usadas para atender a enorme demanda por imagens particulares. Uma terceira dimensão, ao lidar com esse novo período, pode nos levar a traçar o padrão de um "desenvolvimento interior" de cada gênero e, como tem sido constantemente feito, descobrir o crescente realismo e o significado psicológico de cada tipo de conteúdo tradicional como os primeiros passos para a compreensão da arte da próxima era. Eu prefiro descrever o que aconteceu como um conflito entre a velha prática da imagem e o novo caráter da arte e conduzir nossa história até a crise da imagem, no final da Idade Média. Nossa principal preocupação a partir deste ponto é desenvolver o argumento de maneira abrangente e localizar as novas imagens dentro do contexto da discussão feita até agora.

Neste cenário, a imagem privada agora toma posição de liderança e assim desafia a autoridade do velho culto à imagem. Embora ela nem sempre produza novos temas, a imagem privada privatiza os temas oficiais na forma e no conteúdo (cf. cap. 17c). Os cidadãos, enquanto indivíduos, não desejavam uma imagem diferente da pública, tanto quanto necessitavam de uma que pertencesse pessoalmente a eles. Desejavam que a imagem lhes falasse pessoalmente, assim como os santos tiveram a experiência das imagens milagrosas que falavam. Mais do que esperar por um milagre, os cidadãos queriam estabelecer um diálogo na sua imaginação com a ajuda da imagem. Dela esperavam uma espécie de ato da fala pintado que dali em diante determinaria o sistema estético.

O discurso da imagem ou era feito diretamente para o contemplador ou ocorria *dentro da* imagem, *entre* as figuras, que estariam falando sobre ele. Dessa forma, a imagem abandona o seu tradicional alheamento e está pronta para se dirigir ao contemplador na forma de um diálogo particular, como acontece entre as pessoas em vida. Assim, oferecia-se ao seu olhar e criava um momento subjetivo que poderia levar a uma particularidade da narrativa que o favoreceria. A antiga imagem de culto, em contraste, recusava firmemente que seu conteúdo fosse manipulado pelos desejos dos que a contemplavam.

a. Misticismo e a Imagem na Prática da Devoção

A devoção estimulada pelas imagens tornou-se uma prática generalizada, na qual o misticismo era meramente o ideal, mas não a regra. Exercícios místicos se iniciavam com a devoção preliminar diante de uma imagem. O estágio seguinte de perfeição mística constava da produção de imagens interiores, chegando ao estágio final que levava à exclusão de qualquer coisa visual e à contemplação de Deus sem imagens, pela alma. A "união mística" atingida no transbordamento elevado da própria pessoa era considerada o auge da vida contemplativa. Somente a "meditação" era possível para aqueles que permaneciam na "vida ativa"[2]. O misticismo criaria uma forma privada de religião, embora almejasse um nível extremo atingido somente pelos santos. Os cristãos comuns alcançavam apenas os degraus mais baixos dessa experiência ou, no máximo, os intermediários. Porém, com as imagens devocionais que muniram os santos de suas visões, os crentes asseguravam a si próprios a sua participação na comunidade ideal da Igreja.

Agora o ideal de santidade havia mudado, como mostram as lendas hagiográficas, a ponto de a contemplação ser classificada acima das ações de caridade,[3] tornando-se o real objetivo da vida religiosa, particularmente o dos eremitas. Catarina de Alexandria, uma das primeiras mártires do cristianismo, surge na lenda dos tempos como uma mística que descobriu sua vocação diante de um ícone da Virgem, sendo finalmente honrada pelo casamento místico com o Menino Jesus.[4] Os leigos que ganhavam a vida nas sociedades urbanas praticavam a devoção a fim de se sentirem agraciados pela santidade, que de outra forma lhes era negada, participando, desse modo, da vida dedicada a Deus.[5] As mesmas imagens estavam disponíveis para os místicos bem como para os crentes comuns e serviam tanto à experiência mística quanto à prática piedosa e à educação doméstica das crianças.

No terreno da piedade temporal, a aquisição de uma imagem devocional tornava-se um dever. Quanto aquilo que podemos descrever como um ícone doméstico, os contempladores adquiriam não somente um instrumento para a devoção, mas também um certificado da disposição piedosa que estavam por alcançar. As imagens tornavam-se provas visíveis de uma vida interior. Sempre que possível, as orações diárias eram praticadas com a ajuda do "livro de horas"[6]. Elas eram também as ocasiões comuns para uma devoção da imagem. Além dessas preces, os leigos se devotavam à leitura de textos edificantes, que repetiam as histórias da Bíblia e as lendas dos santos com nova vivacidade e profundeza psicológica. A Bíblia não mais satisfazia seu desejo de participar pessoalmente nos detalhes cotidianos que traziam os protagonistas santos para perto deles como seres humanos[7]. Por razões semelhantes, eles não se satisfaziam mais com as velhas imagens, as quais não eram suficientemente articuladas e faziam as pessoas se sentirem muito afastadas. Assim os novos textos e as novas imagens que emergiam ao mesmo tempo e lidavam com os mesmos temas, desempenhavam uma função similar ao fazer do conteúdo da religião uma experiência privada. Ambos demandavam a imaginação: os textos reafirmavam a resposta às imagens que, por sua vez, reforçavam a mensagem dos textos. Na "justificação tripla" das imagens, os autores da Igreja sustentavam que o olho tende a ser mais facilmente impressionado do que os ouvidos de memória curta; por isso a imagem parecia mais adequada do que os textos no combate a uma postura passiva.[8]

Por trás da devoção demonstrada às imagens, o misticismo era sempre o ideal final. As visões dos santos, um assunto sempre fascinante, pareciam constituir as respostas sobrenaturais por eles recebidas no diálogo sagrado, confirmando, assim, a legitimidade do uso das imagens de dois modos: os santos recebiam suas visões às vezes perante as imagens materiais e as reconheciam como representativas daquilo com que eles tinham se deparado em suas visões.[9] Para sua surpresa, os personagens celestes tinham a mesma aparência familiar das imagens. As visões tinham o mesmo caráter de um encontro privado que as imagens ofereciam. Não foi um acidente as visões terem aumentado na mesma proporção em que a meditação tornou-se o padrão universal de piedade. As visões apresentavam dois tópicos, que também constituíam os temas das imagens: ou abriam um diálogo privativo ou tornavam visíveis acontecimentos passados da história da salvação. As imagens de Maria e as cenas da Paixão eram os temas correspondentes às imagens devocionais.

A visão, por assim dizer, transportava a experiência natural da imagem para o nível do miraculoso. O milagre ultrapassava o estágio terreno, do qual o místico desesperadamente tentava se livrar. As visões aconteciam, como costumavam dizer, com os olhos da alma, ao passo que as imagens pintadas estavam restritas aos olhos do corpo. Tais diferenças, entretanto, eram questão de gradação, e as analogias se prestavam a um reforço mútuo. Ao reproduzir uma pessoa que parecia ganhar vida e falar com o contemplador, a imagem pintada fornecia um substituto para a visão. Esta, por sua vez, servia para provar que as personagens santas representadas pelas imagens realmente se tornavam visíveis e suas palavras audíveis. A visão preenchia o espaço vazio que existia na imaginação do contemplador comum e dava a sensação de proximidade, apesar da distância do próprio Deus. No caso dos santos, o diálogo interior requerido do piedoso contemplador era recompensado pela visão fornecida a ele pelo céu.

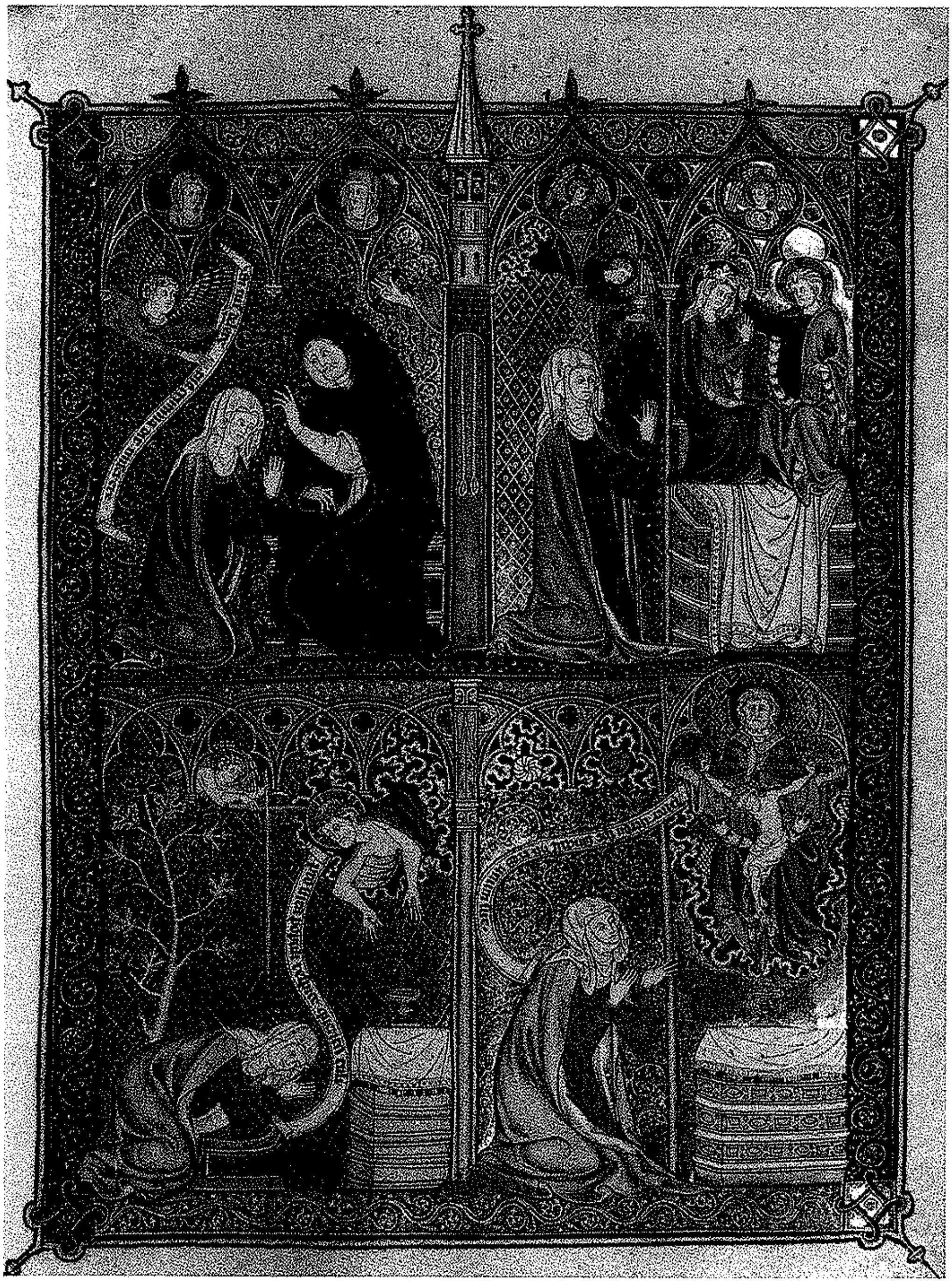
Um manuscrito francês de cerca de 1300 contém instruções para freiras, relatando-lhes como poderiam atingir os "três estágios da alma piedosa" (*tres etaz de bones ames*). Aludindo às virtudes teológicas, esses estados são referidos pelos termos "medo", "esperança" e "amor", mas na realidade constituem os três estágios do caminho místico. O primeiro estágio envolve a penitência, o segundo a meditação ou devoção, enquanto somente o terceiro leva à união, em contemplação, com o Ser Supremo, a Deidade. O frontispício do manuscrito 247 francês qualifica a confissão purificadora de uma freira como uma penitência preparatória, enquanto a contemplação extática "das três (Pessoas) que são um (Deus)", como atesta uma inscrição, corresponde ao estágio da contemplação.[10]

O estágio intermediário, chamado devoção ou meditação, é representado por duas figuras nas quais a experiência da imagem distingue-se da experiência da visão. Na primeira, a freira se ajoelha perante a escultura representando a Coroação da Virgem e na segunda ela se atira ao solo ante a visão da Paixão. Cristo aparece em uma nuvem dizendo-lhe: "Veja a que eu me submeto para salvar as pessoas". A escultura está colocada firmemente no altar, enquanto a imagem visionária flutua sobre ela. A conexão com o altar é representada pelo sangue que escorre dos ferimentos de Cristo para o cálice. Dessa forma, o sacramento no altar é dramatizado conforme ele comumente aparecia nas visões da época. Como estas, ele transcende as leis da natureza, por meio da transubstanciação e da real presença de Deus.

A analogia entre a experiência da imagem e a experiência mística é confirmada pelo fato de que o Senhor das Dores e o trono da graça, entre os temas mais modernos das imagens devocionais, aparecem nas visões[11]. A similaridade entre imagem e epifania é mais impressionante ainda, uma vez que ambas se destinam ao contemplador em pessoa. A relação da imagem com o verdadeiro é perseguida na fórmula em que a verdade se revela primeiro nas imagens que as pessoas podem compreender. Uma vez que a miniatura francesa não é, estritamente falando, uma imagem de devoção, assim como uma ilustração de livro, ela se permitiu a liberdade de explicar como uma imagem devota deveria ser usada e, finalmente, transcendida.

Existem alguns estudos famosos sobre a imagem na época do misticismo, a maioria deles referindo-se à escultura ao norte dos Alpes, a partir da qual – material limitado – derivou-se uma lei de desenvolvimento geral. Esses estudos não são nem suficientemente específicos, na medida em que generalizam imediatamente suas observações, nem gerais, uma vez que seu campo de observação é muito estreito. Dagobert Frey, que tomou por tema a "realidade-caráter" da imagem, levou essa pesquisa a uma espécie de conclusão. [12] Ele percebe a imagem mística como uma forma simbólica representando o "processo de individualização", o qual, então, já se encontrava estabelecido em geral. Na literatura, de Suso a Ludolf da Saxônia e Tomas de Kempis, existe, Frey argumenta, uma correspondente tendência a reduzir o assunto das histórias bíblicas em imagens para meditação – isto é, convertê-lo em "meio de contemplação mística".

Frey admite, entretanto, que o aspecto místico só é aparente em algumas imagens, o qual ele chama de "novos motivos de imagens". As obras que representam a típica imagem de



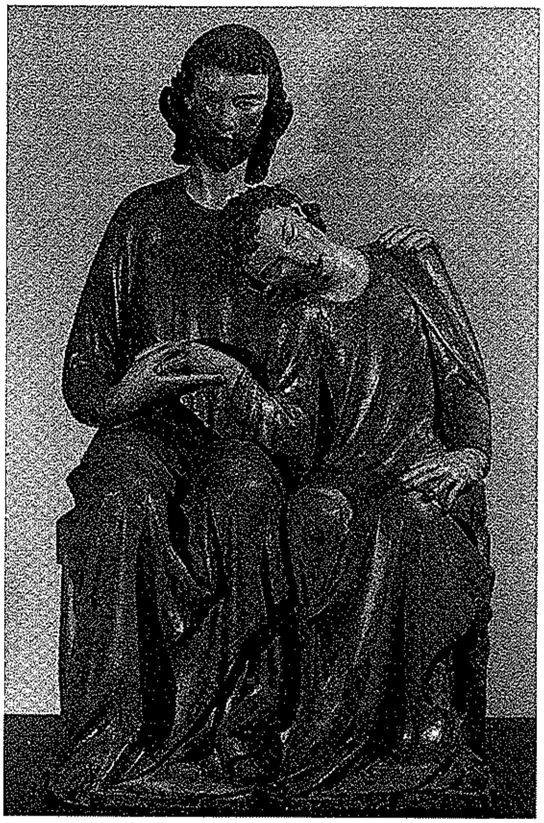
247. Tratado francês para freiras *Tres etaz de bones ames*, ca. 1300. Londres, British Library; MS Add. 39843, fol. 28

devoção são todas esculturas – a Pietà, o Senhor das Dores, e semelhantes. Todas surgiram ao mesmo tempo e tinham uma relação mais próxima da prática do misticismo do que as imagens normalmente tinham. Vale a pena prestar atenção no contexto histórico, mas é igualmente necessário entender o real significado do momento subjetivo, o qual todos vêem nesses trabalhos sem conseguir defini-lo adequadamente.

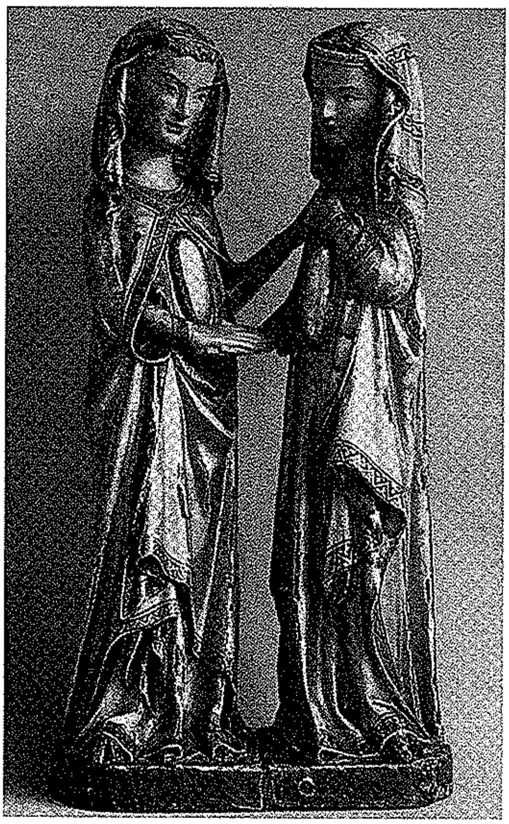
Há muito é sabido que os conventos do sul da Germânia de cerca de 1300 eram centros do movimento místico. Quando a fundação de novas ordens foi proibida, as mulheres religiosas procuraram refúgio junto aos dominicanos. Isso trouxe a necessidade de orientação espiritual (*cura monialium*) pela qual a Igreja tentava manter tais coisas sob controle. Os místicos germânicos da época eram principalmente pregadores dedicados a orientar as vidas espirituais das freiras por meio de novos tipos de textos que levassem em consideração suas necessidades emocionais. Alguns deles, como Mestre Eckhart, foram até suspeitos de heresia.[13] Esse ramo do misticismo, que produziu uma literatura própria, também favoreceu as esculturas, as quais se prestariam à prática mística.

O convento de Katharinental perto de Diessenhofen, em Thurgau, é a localidade que melhor revela a nova situação. Em 1305, quatro altares novos foram consagrados no presbitério, incluindo um de São João Evangelista. Nele foi colocada uma imagem do santo que, segundo a crônica do Mestre Henrique, de Constança, foi "tão lindamente feita de nogueira que maravilhou a todos, até mesmo o próprio Mestre". A obra provavelmente consistia em uma pequena escultura, atualmente em Antuérpia, que veio do convento junto 248
com duas outras sobre o mesmo tema, sendo uma de prata. Várias Madonas, dois crucifixos e um pequeno grupo da Visitação (atualmente em Nova York), este último guardando sua 249
pintura original, todos remontam à mesma origem.[14] O convento parece ter possuído uma abundância dessas imagens devocionais – certamente imagens de devoção e não peças de altar, uma vez que serviam para meditação particular fora das horas de prece, nos altares laterais e em outros locais do convento, como sabemos pelas biografias de suas freiras.[15]

A imagem de São João não incorpora o apóstolo sozinho, como se poderia esperar. Ele é visto "repousando no coração de Nosso Senhor" como descreve um texto contemporâneo do convento. Uma freira foi tomada por tal paixão na sua frente que, de acordo com testemunho de outra pessoa, ficou suspensa alguns decímetros acima do solo.[16] O ideal de *Minne*, ou amor cortês, foi inspirado na descrição da Última Ceia, onde se lê que "se apoiava no colo de Jesus um dos discípulos, o qual Jesus amava" e, dois versos depois, que ele "se apoiava no peito de Jesus" (João 13:23, 25). Alguém poderia interpretar equivocadamente a escultura e tomar Cristo como a pessoa principal, se não entendesse que ela retrata primeiramente João no seu místico estado de amor, ou até esse próprio amor. A contempladora feminina, cujo ideal era ser a noiva mística de Cristo, pode se identificar com João quando atirado numa passiva abnegação pela *mise en scène* do grupo, que tão sutilmente expressa o tema do amor.



248. Grupo de esculturas de Cristo e o apóstolo João do mosteiro Katharinental em Thurgau, ca. 1305. Antuérpia, Museu Meyer van den Berg



249. Grupo de visitação de Katharinental, ca. 1305. Nova York, Metropolitan Museum of Art

A atividade emocional mostrada na escultura corresponde perfeitamente à atitude mística requerida das freiras. Como uma peça única, a escultura parece dar continuidade à tradição da imagem de culto, mas guarda tão pouca semelhança com seus antecessores que não pode derivar das mesmas raízes. Pelo contrário, implica uma nova concepção da imagem santa, de acordo com a qual o momento subjetivo existe dentro da própria imagem.

A expressão narrativa da nova imagem contradiz, na realidade, a idéia da imagem estática, uma vez que dissipa a experiência familiar de sua calma auto-contida e abre um diálogo com o contemplador. A narrativa, entretanto, não descreve um acontecimento, mas anima as figuras de forma que suas emoções tornem-se aparentes. Na Pietà, é a Mãe do Cristo morto que apresenta seu sofrimento como um modelo. No grupo da Visitação de Katharinental, é a terna recepção de Maria por Isabel que o trabalho tenta comunicar. 249
A grávida Maria, que viera visitar sua prima, é quase idêntica à mulher que a venera (cada mulher, na época, tinha no peito a imagem da criança que ela estava carregando). O misticismo dedicado à Virgem é uma forma de imitar Maria com o objetivo de se assemelhar a ela. A escultura não conta um episódio particular, mas procura comunicar o tema abstrato do amor da Virgem. Abandonando o alheamento anterior dos ícones, sugere o próprio diálogo que se esperaria que o contemplador imitasse. Compreende dois modos de contemplação. A empatia por um personagem, seja Maria ou Isabel, é complementada pela reencenação de uma situação bíblica: o encontro de duas mães. A imagem de São João 248
também permite aos contempladores participar da conversa na Última Ceia. Deste modo, as imagens devocionais oferecem a oportunidade de falar com pessoas em uma visão, como também de participar, retrospectivamente, da vida de Cristo ou de um santo.

O aspecto subjetivo, que não havia recebido a devida consideração, está não somente no caráter narrativo da obra, mas pressupõe uma certa liberdade na expressão ou na situação representada. Ele auxilia a imaginação dos contempladores removendo qualquer resistência ou restrição. O clima é mais importante do que o tema, a natureza do qual os contempladores podem decidir por si mesmos. Esta liberdade é um momento subjetivo, assim como a transformação mística, que a prática devocional exigia, era um momento subjetivo. A comunidade normalmente exige normas fixas, as quais um indivíduo pode, tipicamente, descartar.

Dagobert Frey descreveu o escopo proporcionado à imaginação do contemplador em relação às imagens, usando o exemplo da freira Margareth Ebner.

> O que é importante é que aqui, como nas brincadeiras das crianças, a realidade representada pelo objeto não está localizada nele, mas numa experiência subjetiva. E, realmente, nós nos lembramos das brincadeiras de uma criança com sua boneca quando Margareth Ebner nos conta como ela tirava a figura do Menino Jesus do berço porque ele tinha sido "malcriado" durante a noite, mantendo-a acordada; como ela o colocava no colo e falava com ele, apertava-o em seu peito desnudo para amamentá-lo e se surpreendia com "o to-

que humano de sua boca". O jogo passa para o erótico, e até patológico, quando ela nos diz que leva um modelo de madeira em tamanho natural do Cristo crucificado para a sua cama, à noite, e deita-o sobre seu corpo.[17]

Esses relatos podem ser interpretados de várias formas. Mais do que comentar aqui um aspecto feminino específico, considero tal comportamento em geral como uma forma extrema do misticismo que é nosso assunto. Inegavelmente, inovações como a Pietà e o grupo de São João e Cristo foram criadas para um meio particular, no caso, os conventos dominicanos. Mas estas não eram as únicas esculturas da época a serem produzidas em conexão com o misticismo. Na Itália havia inovações similares na pintura de painéis, como quando Barna de Siena não pinta a cruz sendo carregada por Cristo como uma cena narrativa, mas sim como uma imagem única.[18] Na Itália, os elementos leigos parecem ter sido envolvidos antes do que no Norte, onde a piedade privada estava havia longo tempo sob a influência das ordens. Esculturas que, embora pequenas, podiam ser colocadas nos altares laterais eram mais práticas para uso nos conventos do que os painéis pintados, mais apropriados para revistir paredes de residências. E a escultura era, de qualquer forma, dominante no Norte. Mesmo lá, em alguns mosteiros, cada cela tinha seu próprio painel pintado. No caso dos cartuxos de Champmol, o painel reproduzia sempre a Crucificação, mas também incluía um retrato do ocupante da cela.[19]

Neste ponto, devemos lembrar que o misticismo era somente a forma radical de devoção suposta para todos. Por isso a imagem privada foi disseminada muito além dos confins da esfera mística. Ela passava de mão em mão e servia a vários propósitos, incluindo alguns mais mundanos. A vasta área de pesquisa que este desenvolvimento abre será ilustrada por somente um exemplo, no qual diversas variantes da imagem privada tomam parte. É um retrato de doador de um casal desconhecido, pintado por Pietro Lorenzetti, na igreja no
250 piso inferior em Assis, por volta de 1320.[20] A rigor, ele não pode mais ser considerado uma imagem particular bem como a miniatura francesa não podia ser considerada uma imagem de devoção. É, certamente, um afresco num lugar público, mas foi concebido como uma imagem de devoção privada e servia a um doador privado.

Os santos aparecem acima de um parapeito de mármore, que os permite manter o meio-corpo típico do ícone. No próprio parapeito – isto é, numa realidade que parece fora da imagem – anteriormente havia dois retratos, um casal olhando um para o outro na usual posição de perfil. O retrato da esposa foi destruído. Os doadores estão rezando voltados para um pequeno crucifixo devocional, que reproduz, parece, um painel de fato possuído por eles. Complementando os retratos, os outros campos retratam sua existência como cidadãos, exibindo os brasões do casal.

Abaixo e atrás de uma espécie de janela, as figuras celestes parecem pessoas vivas, enquanto os retratos do parapeito têm o caráter de artefatos. A Virgem, como figura principal, é ladeada pelo apóstolo João e por São Francisco, padroeiro da igreja. Ela está inteiramente absorvida em sua conversa com a Criança, uma conversa que é na realidade sobre a doadora. S. Francisco é incluído na cena, explicando que é ele quem está intercedendo pela esposa e apontando em direção a ela com a mão direita. Nós não só percebemos que ele está falando, como também o que está dizendo. Maria passa seu pedido para a Criança, que interroga sobre quem lhe tinha solicitado que intermediasse. Ela responde com o popular gesto do polegar, como que dizendo: "Observe aquele em cuja causa eu venho a vós". Desse modo, é gerada toda uma cadeia de discursos relacionados, ligando os quatros personagens.

A conversa, centrada na esposa, torna-se uma narrativa visual que exibe um tom muito humano. A pintura, assim, não somente lida com um tema privado, mas o faz de uma maneira particular, como se tudo isto estivesse acontecendo naquele exato momento diante dos olhos do contemplador. A imagem muda a ponto de a questão da salvação particular tornar-se seu tema real. Um gesto particular é inserido no ícone atemporal e assim os indivíduos são admitidos na imagem principal. A imagem atende a expectativa dos doadores e faz das preocupações deles a sua própria.

Somos lembrados dos antigos milagres da Virgem, quando as imagens reproduziam atos reais. No séc. XIV, essas lendas tornaram-se tão populares a ponto de serem incluídas em coleções de sermões e textos, como o tratado de penitência cujo autor, Jacobo Passavanti, descreve fielmente um milagre tomado das lendas de Cesário de Heisterbach.[21] Para retomar suas possessões, um cavaleiro firmou um pacto com o diabo e negou Cristo. Mas quando ia negar a Virgem, rompeu o trato e entrou cheio de remorsos numa igreja "na qual havia uma estátua pintada da Virgem Maria com o Menino no braço. Ajoelhando-se diante dela, humildemente e em lágrimas, ele pediu perdão. Nessa hora a Virgem falou pela boca da imagem [*per la bocca della imagine*] de forma a ser claramente ouvida, dizendo para seu pequeno Filho: 'Filho mais querido, peço-lhe que perdoe este cavaleiro'. Mas a Criança não respondeu e desviou o rosto dela, mantendo-se resoluta". Diante disso, "a figura colocou-se de pé, colocou a Criança no altar, e caiu a seus pés com esta súplica: 'Meu querido Filho, peço-lhe em nome do meu amor [*amore*] que perdoe este penitente cavaleiro'. Neste ponto a Criança tomou sua Mãe pela mão, levantou-a e disse: 'Queridíssima Mãe, não posso recusar nada que você peça. Eu perdôo o pecado do cavaleiro em teu nome'. E a mãe tomou a Criança em seus braços e retornou ao seu assento".

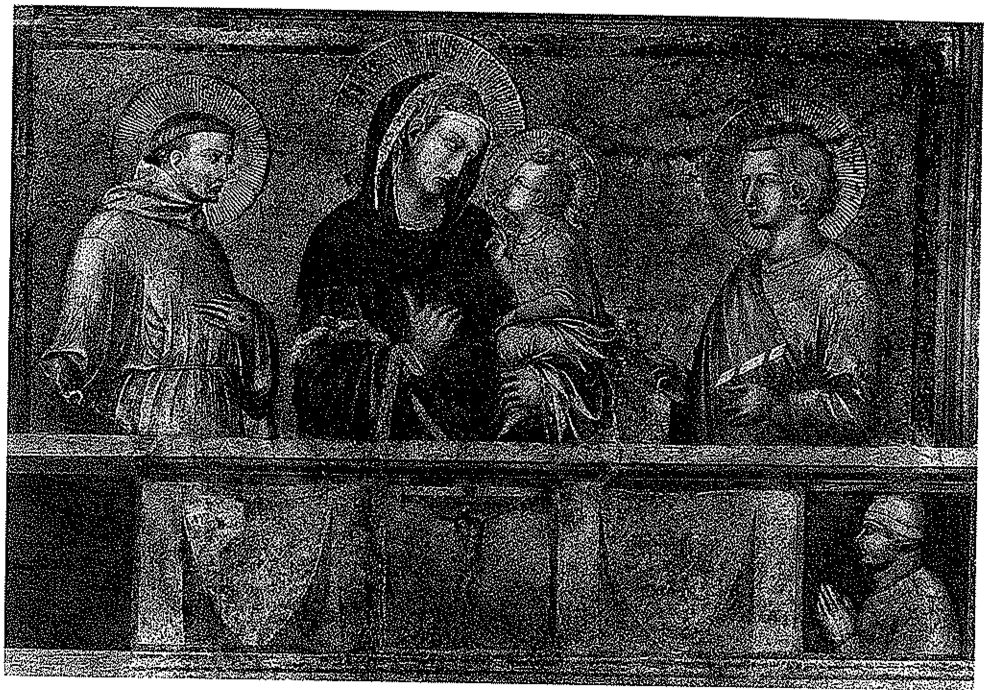
A lenda, que tão graficamente representa o ponto de vista particular, nos faz compreender que a mediação era necessária ao dirigir-se a Deus e que realmente os problemas de uma pessoa encaminhavam-se melhor quanto mais defensores ela atraísse para seu lado. Essa crença explica a importância singular da Virgem, que havia se tornado o agente universal para todas as súplicas privadas. Uma pessoa se dirigia à mãe de Deus como a sua própria mãe e ganhava o seu favor honrando-a por intermédio de uma imagem. Como havia sua imagem por todos os lados, as pessoas procuravam algum aspecto de distinção pessoal para suas próprias imagens. A imagem intermediava as preocupações do dono com a Madona e esta intermediava as preocupações com seu Filho – isto é, com Deus. Gostaríamos de definir a relação entre a intermediação da *imagem* e a da *Madona* com maior precisão, mas isto logo nos levaria além dos limites do que nos contam os textos da época.

b. Imagens Devocionais e Joalheria nas Cortes

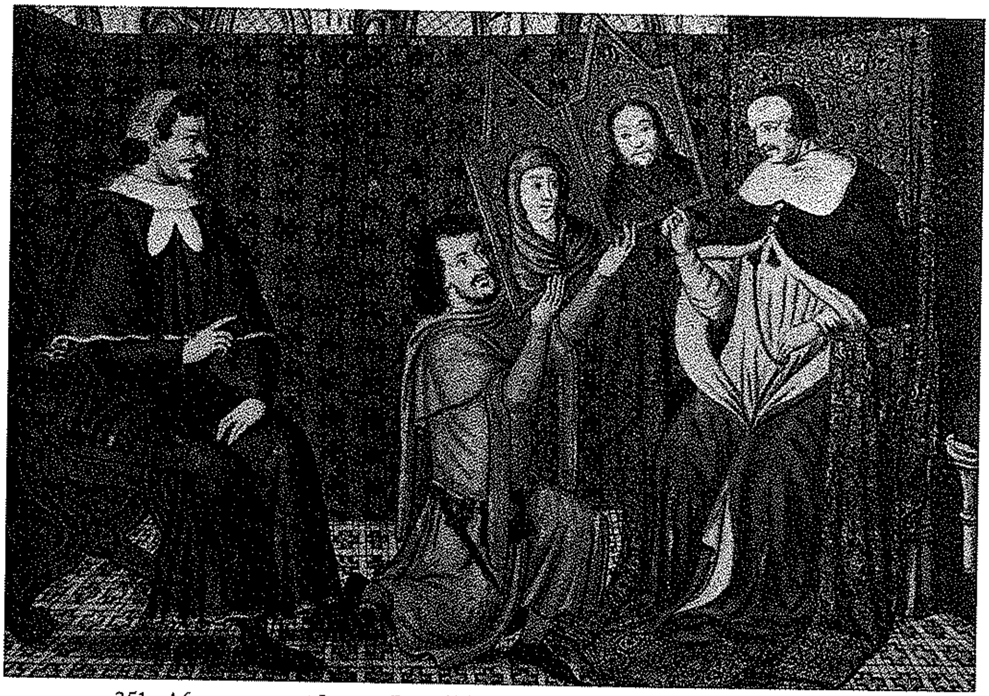
A imagem devocional privativa era geralmente produzida para o mercado local, onde o tamanho do painel ou o custo da pintura determinava o seu valor. Um humanista como Petrarca, entretanto, valorizou um ícone de Maria que possuía porque ele fora executado por Giotto e porque ele era um verdadeiro *connaisseur*.[22] Mas, normalmente, as pessoas desejavam possuir um tema pio mais do que um objeto de arte, para o qual não tinham ainda nenhum critério. Nas cortes a situação era a princípio diferente, porque as imagens estavam constantemente em movimento, sendo adquiridas por agentes ou trocadas por príncipes. No inventário das cortes francesas elas são distinguidas de acordo com a técnica, como uma *ouvrage* de Roma, Grécia, e assim por diante, a proveniência às vezes indicando se era um painel pintado, um trabalho têxtil ou uma peça de ourivessaria. Uma animada troca de imagens entre Florença e Avignon estava em progresso no final do séc. XIV, como se apreende da correspondência do mercador Dantini, de Prato.[23]

Existia na Ste. Chapelle, até o tempo da Revolução Francesa, um afresco do séc. XIV
251 representando a apresentação de uma pintura em painéis como um presente nos círculos da corte. Na cópia em aquarela vemos o custoso díptico sendo presenteado ao papa na sua corte de Avignon pelo rei francês João, o Bom (m.1364).[24] Infelizmente não se conhece a ocasião nem o significado da obra sobre a qual tem havido muita especulação. Ela não deve ter sido uma peça típica mas devia possuir um prestígio especial, normalmente resultante de uma origem lendária ou de poderes sobrenaturais. A forma dos painéis, com seus estreitos pedimentos, indicam que seria uma obra italiana.

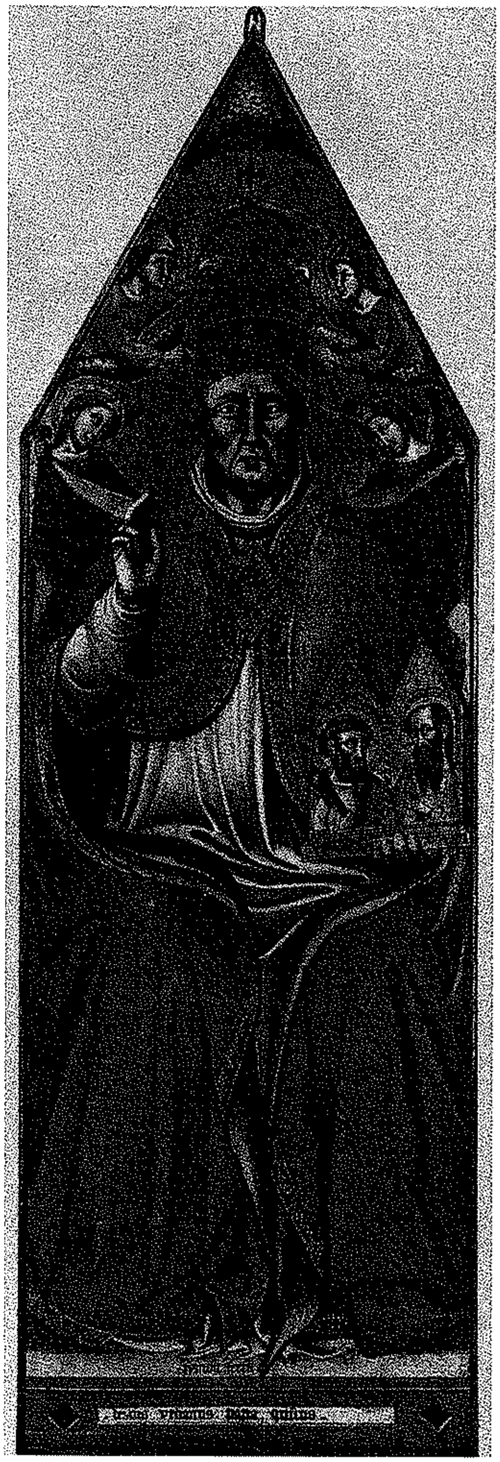
Nessa época, uma escala dupla separava os valores materiais e espirituais, como atesta um painel de altar que o pintor bolonhês Simone preparou em prol da canonização do papa
252 Urbano V, que morreu em 1370. Em 1374, os cidadãos de Siena decidiram encomendar um altar funerário "com a imagem e figura" do papa, que retornara de Avignon para Roma.[25] A imagem de Urbano estava destinada a estabelecer seu culto e apressar sua canonização. O painel de Simone mostra o papa no trono de S. Pedro, enquanto anjos colocam a tiara na sua cabeça. Na mão ele segura um díptico que, como uma imagem dentro de outra ima-
73 gem, tem um duplo propósito. Faz menção ao ícone de dois apóstolos do Latrão, o qual, de acordo com a lenda, levou Constantino a se converter ao cristianismo (cap. 15a). Eles são, assim, um símbolo para a Igreja de Roma, cujo domínio Urbano havia recuperado. Embora como o díptico de João, o Bom, eles tenham a forma moderna muito usada na Itália na época, na apreciação eles são entendidos como arquétipos do ícone e por isso colocados numa posição hierárquica superior a qualquer outro retábulo.



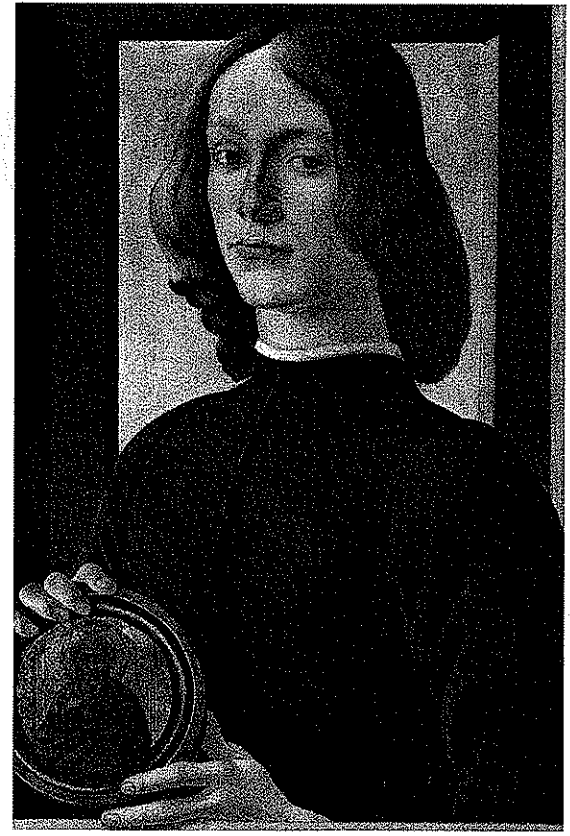
250. Pietro Lorenzetti, Madona com o Menino com santos e patronos, ca. 1320. Assis, S. Francesco, igreja no piso inferior



251. Afresco com rei João, o Bom (falecido em 1364), anteriormente na *Ste. Chapelle*, Paris. Reprodução em aquarela da Coleção Gaignière. Paris, Bibliothèque Nationale



252. Pintura de altar com o papa Urbano V, 1374.
Bolonha, Pinacoteca Nazionale



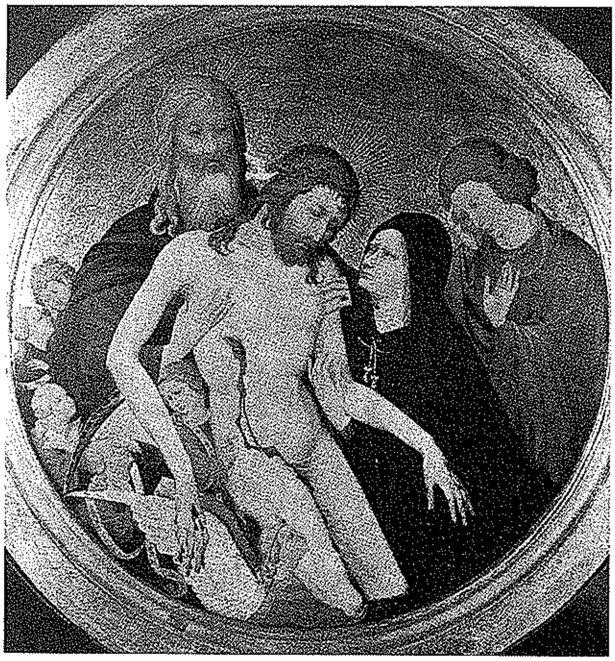
253. Botticelli, retrato de Giovanni de' Medici.
Nova York, Metropolitan Museum of Art

Um século depois, Botticelli pintou o retrato de Giovanni de' Medici (1467-98) o qual também inclui uma imagem dentro de outra imagem. A situação desta vez, contudo, foi 253 trocada.[26] O retrato havia se firmado como uma imagem privada há muito tempo. Giovanni de' Medici se apresenta para nós como um colecionador de arte ao mostrar um fragmento de uma pintura antiga, reconhecível como tal pelo seu estilo histórico e por sua nova moldura, como um objeto de colecionador. É significativo que o proprietário tenha montado a imagem do séc. XIV numa moldura tondo, uma vez que esta tornou-se a moda das imagens de devoção particulares nas cortes de cerca do ano de 1400. Isto nos leva a questionar o que teria acontecido no período entre o altar papal em Bolonha e o retrato de Florença. Para entender, temos que dirigir nossa atenção para as cortes francesas.

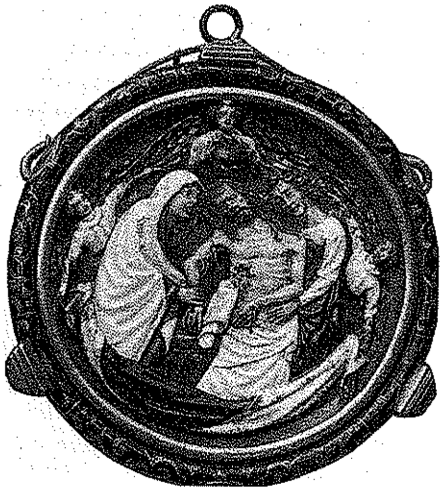
Um precioso exemplo da imagem privada na corte é o grande tondo do Louvre, pintado por Jean Malouel para o duque de Borgonha.[27] O reverso mostra o brasão do duque, e o fato 254 de que ambos os lados da peça circular são pintados revela seu uso como imagem portátil durante as viagens da corte. Nessas ocasiões, ela era protegida num estojo de couro, do qual o duque a retirava para usar como imagem devocional. O proprietário olharia para aquele valiosíssimo espelho pintado para ver, não a si próprio, mas a imagem do Cristo no sofrimento. O painel, usado desse modo tão pessoal, servia ao educado proprietário pela sua iconografia original e suas várias camadas de significados. O grupo da Trindade no trono da graça é amalgamado pelo lamento de Maria e São João por Cristo, de modo que a cena não se passa nem no céu, nem na terra. O duque poderia admirar a invenção do pintor da corte sem necessidade de justificar sua verdade religiosa diante dos iconógrafos da Igreja. O escopo para tais inovações era muito maior do que havia sido anteriormente. O gosto particular coincidia com o gosto da corte pela complexidade dos temas e pelo tratamento original em termos de estilo.

O gosto pessoal estava bem servido, tendo no objeto todas as características de um precioso produto de arte da corte. Elas incluíam as ricas cores, nas quais um profundo azul ultramarino junto com fundo dourado criava um tom lembrando os "esmaltes dourados" da ourivesaria parisiense, populares na época. A forma da pintura é característica da arte anterior de produzir objetos preciosos, que também já eram privatizados nas cortes. Espelhos e vasos, poucos dos quais sobreviveram, têm a mesma forma arredondada. Um pequeno amuleto de "esmalte dourado" recentemente adquirido pelo Metropolitan Museum de Nova York traz o mesmo tema da Paixão na sua superfície redonda.[28] Desse modo, o tondo de 255 Malouel se assemelha a uma peça de joalheria, com base em critérios diferentes daqueles sugeridos pelo tema piedoso.

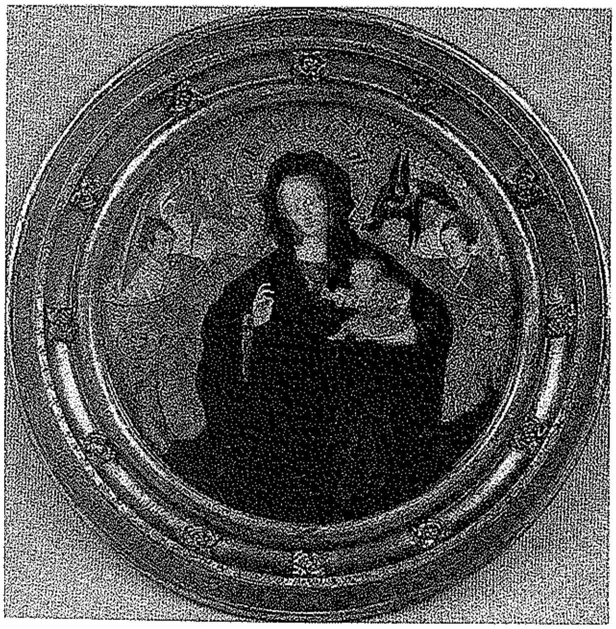
A estreita relação entre a pintura em painéis e a arte da joalheria é revelada por um tondo pertencente à Walters Art Gallery, em Baltimore, que também data de cerca de 1400.[29] 256 Esta imagem devocional, com cerca de 22 cm de diâmetro, combina tanto com a aparência de uma jóia, que se assemelha a um substituto pintado. A moldura ricamente trabalhada,



254. Jean Malouel, *Pitié de Jesus-Christ*, ca. 1400. Paris, Musée National du Louvre



255. Amuleto, obra parisiense em esmalte e ouro, ca. 1400. Nova York, Metropolitan Museum of Art



256. Tondo com a Madona e o Menino, ca. 1400. Baltimore, Walters Gallery

com moldura convexa, traz gravado o lema do seu proprietário (*je suis bien*) em um entalhe e as esculturas de rosetas, comuns na joalheria, do outro lado. Invadindo a área pintada, o ouro da moldura enfatiza a união deste precioso recurso mais do que a separação entre pintura e moldura. Assim, nenhum motivo da imagem ultrapassa a moldura, e mesmo a Madona na lua crescente, com seu véu de um azul que parece esmaltado, está encaixada na área redonda da pintura. A Ave Maria está gravada na sua auréola. Dois anjos-diáconos seguram a cortina com o emblema de Cristo como o Cordeiro. O proprietário podia regozijar-se com numerosas alusões pessoais, a mais importante sendo a pose do Menino Jesus. Com sua pena ele se estica na direção de um tinteiro segurado pela Madona, para escrever sua resposta num diálogo que, por implicação, envolve o contemplador.

Um objeto de joalheria ao qual se faz alusão na peça circular fora preservada em um minúsculo tríptico em Amsterdam.[30] É uma Pietà com anjos, na qual a imagem principal é composta em esmalte circular embossado (*émail em ronde bosse*) que utiliza uma técnica diferente do esmaltado nas imagens de Maria e José nas laterais e adiciona uma Coroação da Virgem em metal fundido no frontão. Uma quarta técnica é usada no reverso para Verônica, que é gravada em metal polido. Em outras obras, a imagem era complementada por pérolas e pedras preciosas, geralmente maiores do que a cabeça das pequeninas figuras. Naquele tempo, um objeto assim era chamado de jóia (*joyau*), independentemente de ser uma imagem devocional ou uma peça de joalheiro. Em 1380, Luis de Orléans desenhou em sua própria mão um inventário dos *joyaux* que possuía. O duque de Berry empregou um *garde de joyaux* especial que mantinha os inventários e anotava as doações para a Ste. Chapelle. A maioria desses objetos eram presentes de Ano Novo, o próprio duque tendo recebido centenas deles. Incluíam 177 *joyaux* e 80 manuscritos, a maior parte deles iluminados. O famoso *Goldenes Rössl* ("Cavalo de Ouro") de Altötting fora oferecido pela rainha da França a seu marido como um presente de Ano Novo em 1404, sendo mais tarde hipotecado a seu irmão, o duque de Bavária, e de lá enviado para o centro de peregrinação. *Joyaux* eram também investimentos, sendo às vezes fundidos por seus donos para obterem o valor do ouro e reaproveitarem as pedrarias.[31]

Aqui, caímos no processo que chamo de privatização das *arts de luxe*. Nos tesouros das igrejas, a arte do ourives era usada para montar relíquias, cujo valor material aumentava sua aura religiosa. As propriedades da Igreja sempre tiveram um caráter de tesouro inviolável e eram usadas para exposição pública. No que diz respeito à arte privada das cortes, os relicários passaram a ser a exceção e as peças que exibiam materiais caros e virtuosismo técnico eram a regra. A distância separando os novos *joyaux* dos velhos relicários se repetia na ilustração de livros. Príncipes encomendavam magníficos manuscritos que geralmente não tinham nenhuma função pública (e às vezes não eram nem mesmo livros realmente para leitura), uma vez que a ostentação era seu principal fim, satisfeito pela extravagante ornamentação. Nesses dois meios – os *joyaux* e os livros de horas iluminados – os proprietários se faziam retratar, mesmo que em posição de oração e diante de uma imagem de devoção.[32]

Os inventários dos duques de Berry e Borgonha, para mencionar apenas dois, nos introduzem à arte como ela era possuída nas cortes e para a qual já havia um mercado.[33] Os nobres colecionavam e trocavam peças de joalheria, que eram justificadas como imagens de devoção, mas cuja verdadeira função era seu valor comercial expositivo. Embora pudessem ser levadas a sério como instrumentos de piedade, suas qualidades estéticas e excentricidades iconográficas eram de maior interesse. O gosto privado viciado em inovação tornou-se alvo de uma produção que se beneficiava da competição entre colecionadores. Nessa arte privada, as pinturas em painéis e esculturas foram inicialmente forçadas para segundo plano. Os painéis pintados, como se pode apreender dos inventários, imitavam livros e relicários e apresentavam, às vezes, meia parte elaborada em metal. O velho ícone foi ultrapassado pelo esplendor dos trabalhos encomendados pelos príncipes. Porém, a pintura de painel, agora desempenhando novas funções, logo iniciou sua marcha triunfal. Nas cortes, era louvada como obra de um pintor da corte, cujo estilo pessoal começava a ser valorizado. O futuro caráter de obra de arte já estava latente na produção da corte.[34]

c. Meios Visuais em Competição: Painéis Pintados e Gravuras

Do ponto de vista da corte, a imagem gravada apresenta-se precisamente como o oposto dos trabalhos que acabamos de discutir. Ela era impressa em papel barato e podia ser disseminada em larga escala; estava, pois, disponível para a classe média, que desejava ter as suas próprias imagens. Às vezes as gravuras pareciam assumir algumas das funções anteriores da arte da corte. A partir de aproximadamente 1440, elas eram usadas para expressar votos de Ano Novo, mesma função da joalheria anteriormente, mas agora com imagens e textos de devoção dominicanos.[35] A arte da corte e as artes gráficas foram também aproximadas por seus produtores, como quando ourives como o Mestre E. S., no Alto Reno, passou a gravar em placas de cobre e abriu um novo mercado. Todavia, para obter uma melhor compreensão, devemos evitar contrapor a arte de corte à produção em massa barata. A relação entre arte gráfica e a pintura em painel é mais complexa do que se supõe. Preocupa-nos aqui somente um aspecto – a imagem sacra na sua variedade privativa. Inúmeros problemas devem ser discutidos se quisermos entender as metamoforses das imagens religiosas na nova era. As ligações entre os meios visuais terão maior ênfase que as suas diferenças técnicas.

A pré-história da xilogravura e da gravação permanecem na obscuridade.[36] A impressão de tecidos com blocos de madeira ajudou a preparar o caminho tecnicamente. Cartas de baralho estão entre os primeiros produtos da impressão de imagens. O "pequeno retrato de devoção", como Adolf Spamer o chamou, fora usado por longos anos nos mosteiros antes de ser reproduzido mais rapidamente, com algumas mudanças na forma, pela técnica de xilogravura. As imagens pintadas produzidas em massa no mosteiro de Wienhausen projetam um pouco de luz nessa pré-história.[37] A imagem privada religiosa ou reproduzia originais famosos em tamanho pequeno ou desenvolvia novas variantes, as quais despertavam interesse pelos detalhes vívidos e o aumento de sentimento. Ela não estava mais presa ao local onde era visitada, mas sim era passada de mão em mão.

Essas condições também se aplicam à imagem devocional impressa,[38] esta tendo duas características adicionais que transformaram mais ainda a experiência da imagem. Ela era produzida de modo mecânico com blocos, ficando restrita, por assim dizer, ao esquema abstrato de uma imagem, tanto pela fragilidade do papel como pela sua redução a um mero esboço. Um olhar destreinado, com certeza, dificilmente notaria a ausência física da imagem pintada. Isto era particularmente verdadeiro quando uma única folha impressa preservava a memória de um modelo pintado ou esculpido. Ela era, então, um substituto ou derivado, que não falava com sua própria voz, mas com a voz do seu modelo. A xilogravura se apresentou inicialmente como um meio utilitário adaptado ao gosto popular e, assim, parece diametralmente oposta às exigências estéticas da classe alta. É tentador atribuir a simplificação do cânone e a reprodução impressa ao meio social dos clientes burgueses.[39]

Mas esse é apenas um lado da história. As réplicas de imagens já existentes eram muito menos numerosas do que as folhas que exploravam novas composições. A gravação logo tornou-se uma oportunidade para demonstrar virtuosismo técnico e inventividade temática, o que a tornava atraente também para a classe alta. O novo meio liberou os artistas de convenções e do cerceamento das guildas, uma vez que não estava atado ao decoro dos painéis pintados, com os quais começava a competir. Assim, a gravura desenvolveu um charme estético próprio e passou a ser vista não como um derivado de outro meio visual, mas sim como uma nova e sofisticada alternativa. Um olhar bem informado poderia ter visto a excelência de sua técnica como a questão que liberava o estilo artístico como valor autônomo. Mas os próprios gravadores devem ter ficado fascinados pelo enorme repertório de temas com que a nova técnica de impressão deslumbrava seus clientes.

Os temas da arte secular, antes restritos às iluminuras dos manuscritos ou aos afrescos, agora mostravam-se disponíveis em folhas separadas, incluindo até mesmo flores e ornamentos, que surtiam seus efeitos somente a partir da forma. A imagem religiosa era somente uma das várias espécies de imagens vendidas em folhas impressas. Não era isenta da competição entre técnica e tema e não funcionava meramente em torno do seu assunto, uma vez que as qualidades estéticas haviam agora se tornado importantes também. Este desenvolvimento é constatado claramente pelo fato de que as gravuras geralmente têm pinturas famosas (p. ex., as de Campin) mais do que imagens milagrosas como seu tema.[40] De modo geral, são usadas mais para reproduzir invenções artísticas do que para repetir protótipos de culto. As funções da imagem devocional e da peça de colecionador são geralmente inseparáveis. Na era da imagem privada, o mercado mudou as condições às quais estavam sujeitas as imagens religiosas.

Na produção de xilogravuras, os mosteiros claramente competiam com os "produtores de imagens", estes últimos organizados em ligas de comércio e representados nos mercados.

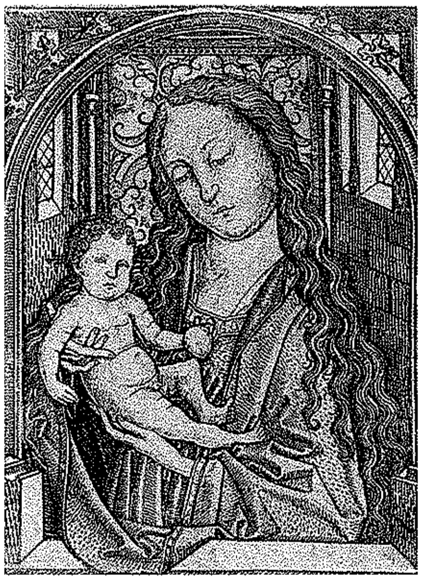
As gravuras eram muitas vezes coladas nos livros, onde substituíam as miniaturas, e outras vezes montadas em painéis de madeira, onde substituíam os painéis pintados. Eram compradas nas peregrinações, quando uma indulgência poderia ser obtida pela aquisição, ou eram encomendadas para ficarem dentro das residências, de preferência com o texto de uma prece a ser repetida diante delas. Vemo-las, por exemplo, nos antigos interiores holandeses, pregadas na parede.[41] Nesse caso, eram derivadas geralmente de imagens santas e sua veneração, esperava-se, traria benefícios. Elas também utilizavam os antigos temas, como S. Cristóvão ou Cristo na Paixão, os quais desempenhavam as velhas funções em novas variantes.

Na Catedral de Forli, uma das poucas xilogravuras sobreviventes dos primeiros dias
257 do gênero na Itália celebra a minúscula imagem local da Madona del Fuoco, destruída num incêndio.[42] A Madona e o Menino estão cercados por santos e cenas, um tema que reproduz com exatidão uma das inúmeras imagens religiosas produzidas na época, que era venerada publicamente como uma imagem milagrosa. O colorido liga o derivado impresso diretamente a seu modelo pintado.

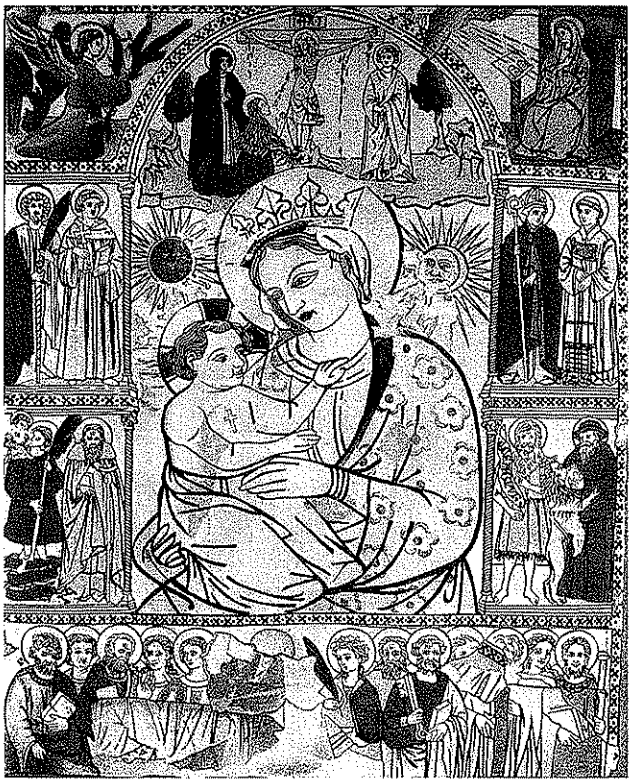
Mestre E. S., que trabalhou nos anos 1460, nos dá a melhor idéia da vastidão de idéias e funções que estavam disponíveis para os gravadores na época. Ele assinou e datou as últimas folhas, onde estão presentes motivos de todos os gêneros. Em 1466, ele produziu três folhas destinadas a comemorar a peregrinação a Einsiedeln, mas que não reproduziam a imagem da Virgem naquele local com nenhuma precisão. Os três diferentes tamanhos eram claramente dirigidos a classes diferentes de clientes. A folha menor servia indubitavelmente como uma lembrança piedosa, enquanto a maior era assinada e, com a sua extensa e original composição, destinada a tornar-se um item de colecionador.[43]

Uma folha com a estigmatização de S. Francisco compete com pinturas em painel no aspecto narrativo e no tratamento da paisagem: a ausência de cor é suprida pela precisa anota-
258 ção da flora.[44] Uma gravura com um ícone mariano tenta formular uma síntese entre as mais modernas idéias da pintura em painel e das esculturas nos oratórios dos altares. A Madona é mostrada a meio-corpo por trás de um parapeito de janela, como era comum nas pinturas holandesas. Porém, a moldura escultórica da janela dá uma vista do interior, lembrando os nichos de três lados contendo figuras entalhadas nos altares. A hachura joga livremente com os efeitos de luz e sombra da pintura e da escultura. A idéia da gravura, com todas as suas alusões, não imita nenhum outro meio. O ícone impresso (ícone no sentido de arquétipo original, não em contraposição à imagem devocional) tornou-se um meio por si só.[45]

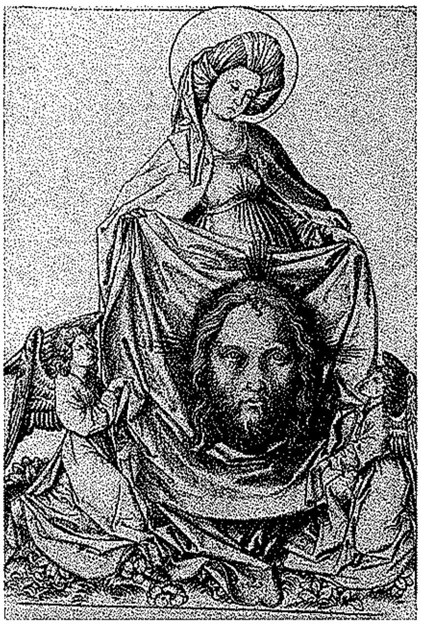
Em várias ocasiões, Mestre E. S. interpretou o tema da mais santa imagem da cristandade, a Verônica (cap. 11c). Num fólio de 1467, o tema inclui a autoridade do proprietário papal, como os apóstolos romanos, acompanhados pelo brasão do papa, mostrando o sudário para os peregrinos. Em outros casos, principalmente em um fólio
259 em Berlim, a imagem está nas mãos de Sta. Verônica, que é auxiliada por dois anjos.[46] O tecido mostra ricas dobras, mas a face, que segundo a lenda estaria impressa no pano,



258. Mestre E. S., Madona com o Menino, gravura em metal. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Lehrs 73)



257. Xilogravura da Madona del Fuoco, ca. 1450. Forli, catedral (apud Körner 1979, ilus. 7)



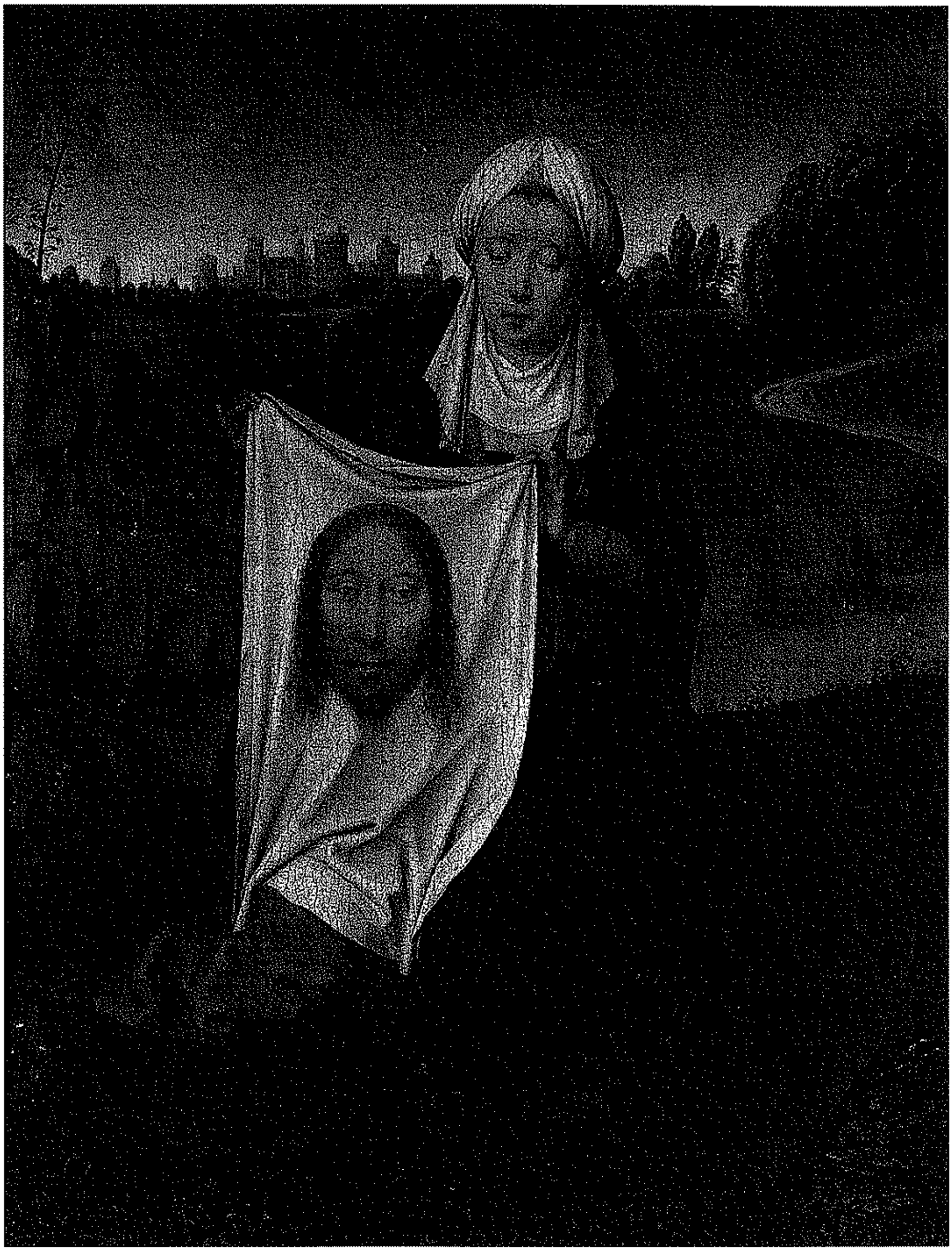
259. Mestre E. S., Sta. Verônica, gravura em metal. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Lehrs 174)

flutua indistintamente à sua frente. A suspensão das leis naturais expressa claramente a diferença entre a imagem e seu substrato, entre forma e matéria. A folha nos apresenta dois tipos de imagens, ou uma verdade com dois lados: a verdade do protótipo venerado e a verdade da realidade sensorial, que se mantém no resto da gravura. A santa mulher está de pé no chão, mas os anjos indicam que a imagem tem origem divina. As feições congeladas da imagem, contrastando com a mobilidade nas outras faces, também definem a cabeça do Cristo como uma imagem dentro de outra imagem, e uma imagem de um tipo fundamentalmente diferente. Aqui o controle do gravador sobre seu tema chega ao fim. Todo o resto segue o seu desejo artístico, mas o motivo principal está atrelado ao padrão sagrado do original em Roma.

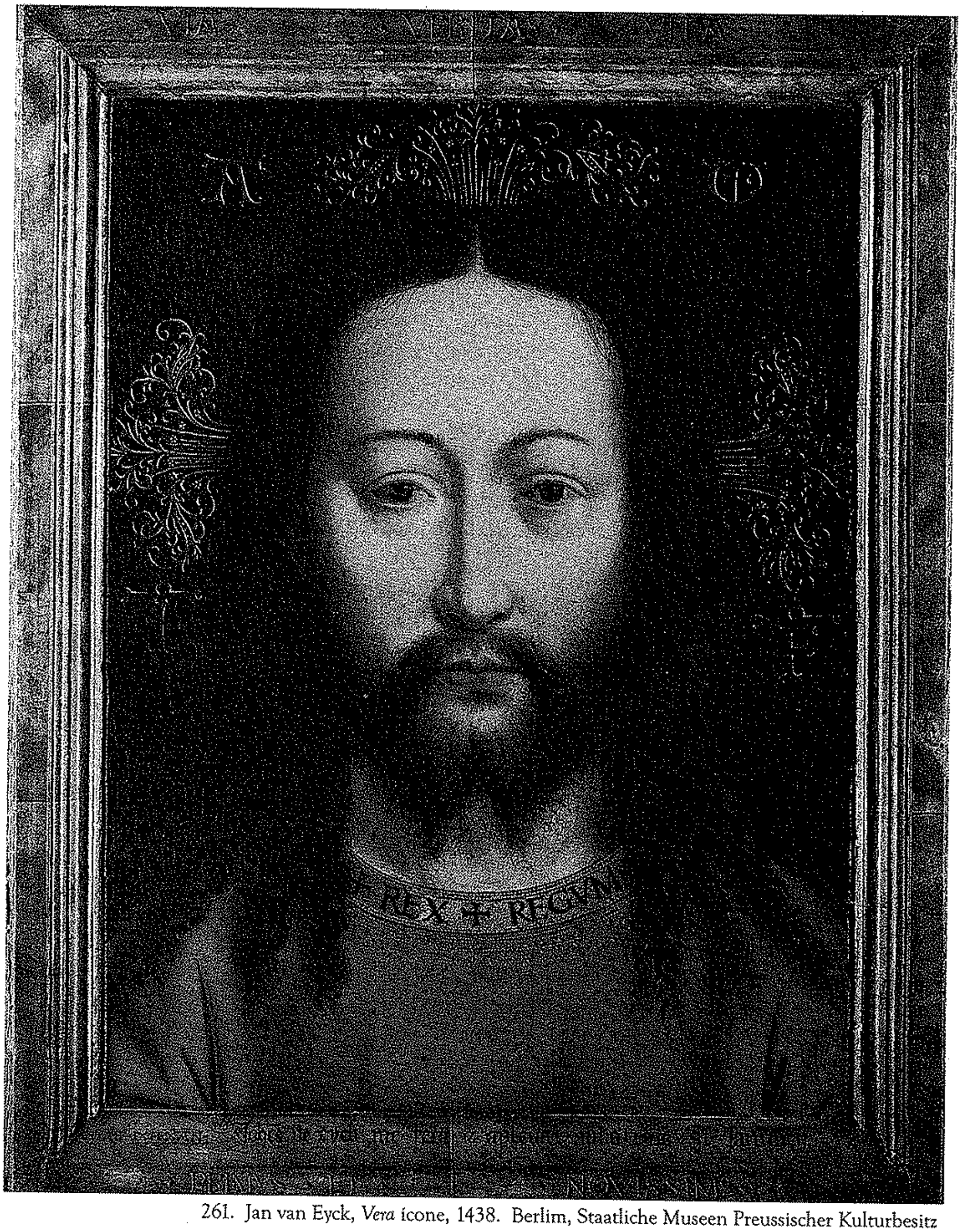
O tema era comum nas pinturas em painel desde cerca de 1400, como demonstra a Verônica em Colônia.[47] Hans Memling dramatizou a relação entre imagem e vida, e entre
260 o pano e a imagem, num díptico, cuja metade encontra-se atualmente em Washington.[48]
O cabelo avermelhado do Cristo parece tão vivo quanto a carnação da face e a vivacidade dos olhos que refletem a luz. Entretanto, é uma imagem e não uma cabeça com vida, como a de Verônica, embora tenha sido pintada da mesma forma – ou teria sido a diferença aqui abolida? Mais uma vez, a face é destacada das pregas do sudário, recebendo do pintor, com isso, uma realidade própria. Ele conhece Cristo somente por imagens, não em pessoa, e assim só poderia copiar uma imagem. Mas a imagem clama o efeito de uma impressão autêntica e, assim, viva. Essa mesma ambivalência no tratamento associa o que se vê a um milagre que acontece diante de nossos olhos.

O díptico de Memling é uma imagem privada por meio da qual o pintor satisfaz outros desejos que não só os piedosos. A santa mulher, como S. João Batista na outra parte do díptico, se encontra sentada em uma paisagem idílica que é realmente exterior ao tema da Paixão e cria um clima que poderia ser chamado pré-romântico. Enquanto a janela se abre para a profundidade da paisagem poética, a parte externa do painel, também pintada, apresenta uma parede escura com nichos, na qual um reluzente cálice de ouro com uma serpente – o atributo de João Batista – parece destacar-se na frente da pintura em um perfeito *trompe l'oeil*. Memling exibiu todo o seu virtuosismo para chamar a atenção do *connaisseur*, embora a arte no Norte carecesse ainda de uma teoria verbal para sua apreciação. As funções de devoção estavam afastadas daquelas da verdadeira estética, mas o pintor transforma este problema na verdadeira questão de sua pintura. O velho ícone está inserido na nova pintura como uma preciosa memória.

Um artista da sua posição não pode simplesmente repetir o antigo ícone, mas deve interpretá-lo. Este caminho foi aberto por Jan van Eyck, que traduziu o ícone numa nova
261 forma de retrato. Ele interpretou literalmente a lenda de que a verdadeira semelhança de
Cristo era mantida em Roma. Ela poderia, assim, ser reproduzida, do mesmo modo que um retrato reproduz um modelo. O ícone romano tomou o lugar do modelo que posou para os



260. Hans Memling, Sta. Verônica. Wahington D.C., National Gallery of Art



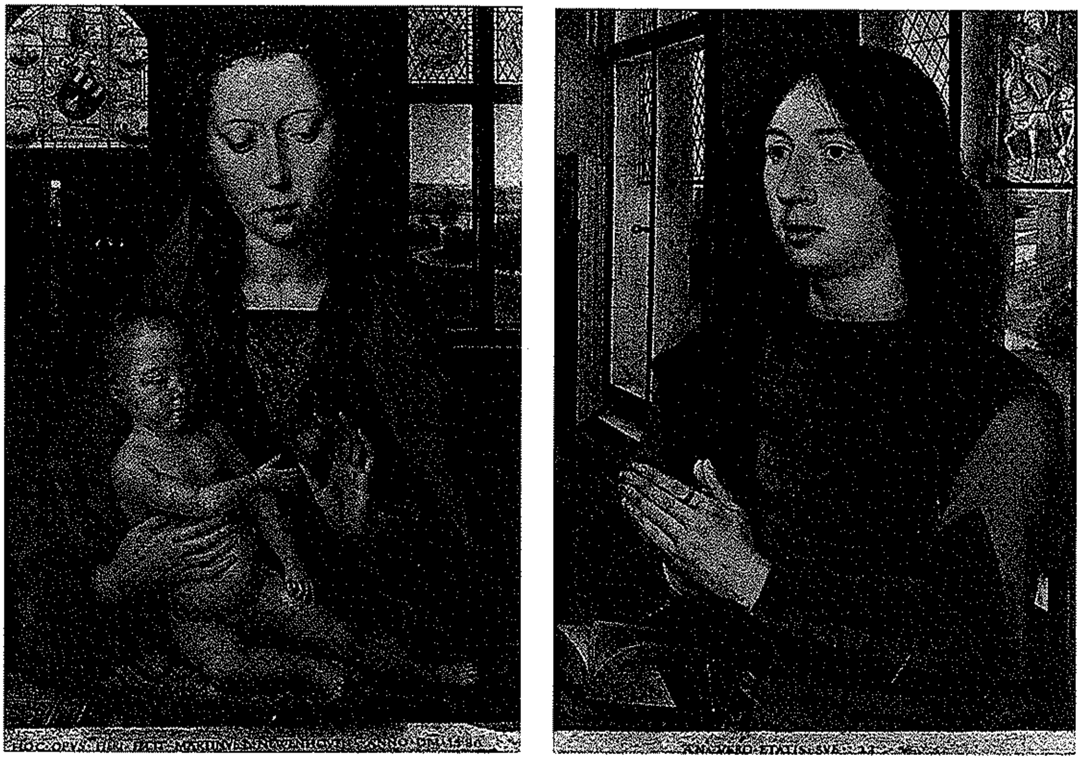
261. Jan van Eyck, *Vera* ícone, 1438. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz

outros retratos de van Eyck. Ele também tomou literalmente a aparência do ícone romano, que transformou em uma idéia viva da pessoa que representava. Como nos retratos seculares, Jesus é mostrado a meio-corpo dentro do quadrado da moldura e contra um fundo escuro. Seus cabelos espalhados lembram a imagem anterior no pano, mas este desapareceu e com ele a velha garantia de autenticidade. A nova garantia se dá no olho infalível do pintor, que assegura uma correspondência perfeita entre modelo e semelhança.

Por esta razão, o pintor assinou o painel, já que estava habituado a fazê-lo nos retratos dos burgueses, com o dia, o mês e o ano da conclusão do trabalho. Na versão anterior, lemos que o artista "pintou e concluiu-me em 31 de janeiro de 1438". Na última versão, de 30 de janeiro de 1440, van Eyck refere-se a si mesmo, também em latim, como o "inventor", acrescentando seu próprio lema: "O melhor que pude" (*als ich chan*). Num livro de horas contemporâneo, a cópia do retrato de van Eyck é acompanhada pelo hino da Verônica.[49]

A visão de van Eyck, na qual retrato e ícone eram um e o mesmo, é uma surpreendente dedução que ele retirou da imagem privada. Com o recente esquema do retrato individual, o "retrato santo" oferece Cristo de um ponto de vista privado. A frontalidade imóvel preserva a aura do ícone, mas a proximidade [*close-up*] simula a aparência física de uma pessoa viva sentada em um interior cujas janelas estão refletidas nos olhos de Jesus. Na competição entre os gêneros, duas funções diferentes da pintura foram reconciliadas. Os contemporâneos aceitaram incondicionalmente o "moderno ícone" de van Eyck como uma imagem de devoção, conforme atestado pelas inúmeras réplicas.

Hans Memling relacionou as funções do ícone e do retrato de modo diverso. Como Rogier van der Weyden, que deu preferência a este esquema, ele reúne um ícone e o retrato de um burguês como um par de painéis no díptico de Martin van Nieuwenhove.[50] A figura 262 do retrato se volta para o ícone da Virgem numa atitude de prece. A idéia de Memling era mover ambos para um único lugar, que ele associava com a casa de Nieuwenhove em Bruges. Os dois painéis estão ligados pela vista do mesmo quarto, a parede do fundo sendo vista no painel da esquerda e a parede lateral, na direita. Isto parece levar a lógica da imagem privada ao extremo. Coloca as figuras na mesma sala onde a pintura estava pendurada. Possuir uma casa era condição para se obter direitos civis. De qualquer forma, Memling era aficcionado por ambigüidades. Um espelho na parede do fundo, em frente à janela fechada, reinterpreta a moldura frontal da pintura como uma janela dupla abrindo para fora. Com este artifício, o pintor anula a banalidade da pintura, prevenindo-nos para não tomarmos o meio burguês muito literalmente. O distanciamento dos antigos ícones, que parecia a princípio ter sido abolido, é restaurado no plano simbólico. O diálogo de Nieuwenhove com a Madona de uma beleza divina, que se coloca de frente para aceitar a nossa veneração, ocorre num interior ao mesmo tempo real e simbólico, onde somente a alma poderá entrar.[51] A dupla visão do quarto secular e da "outra" realidade da religião corrobora o tema duplo, composto de um retrato e um ícone que, juntos, representam a devoção de Nieuwenhove.



262a, b. Hans Memling, díptico Nieuwenhove, 1487. Bruges, Museum van het Sint Janshospitaal

A era da imagem privada produziu, por um lado, um novo meio pictórico como a gravura, e pelo outro lado, novas funções das imagens, como o retrato, a imagem do doador, o retábulo de altar e a imagem devocional.[52] Na competição resultante entre diferentes meios e também entre as diferentes funções das imagens que surgiram no mercado, o antigo ícone sobreviveu em um disfarce moderno. Foi efetivamente transformado para satisfazer a nova piedade e o novo gosto privado.

d. Arcaísmo e Citações na Estética da Imagem Santa

As novas correntes na era da imagem privada logo geraram contra-correntes, principalmente na esfera pública, onde as formas pictóricas que pareciam legitimadas pela idade garantiam o enfraquecimento da autoridade da imagem santa. Esse retrocesso da moda da época será agora ilustrado com alguns exemplos. A preferência por um idioma histórico implica numa nova percepção da forma como tal. Acompanhou a descoberta de que nem todas as formas tinham igual valor, de modo que agora uma forma particular era necessária para contrapor a autoridade do velho contra a pressa do novo. A despeito das novas imagens, foi designado um estilo antigo para sustentar as reivindicações de valores atemporais. Assim, vários idiomas entravam em competição entre si, cada qual recebendo um significado diferente. Antigas formas pictóricas podiam ser convocadas para representar o conceito antigo de uma imagem e defendê-la da crescente desintegração.

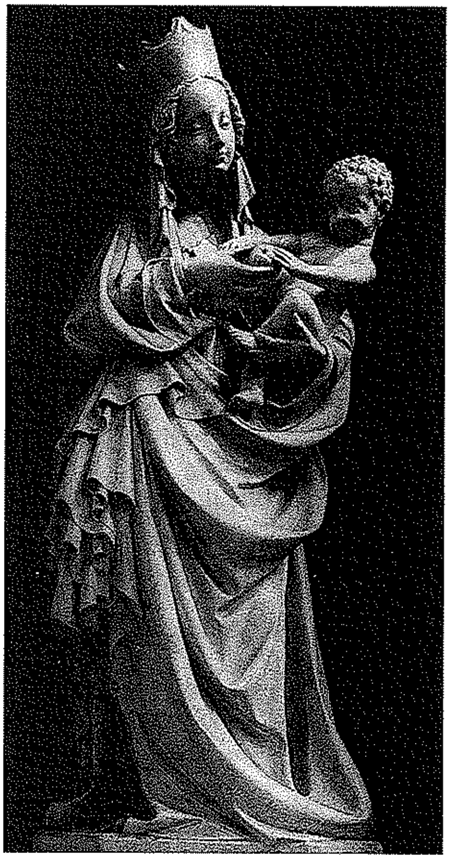
Para a mente medieval, o antigo era uma marca de tradição que, em troca, garantia a autenticidade, a barreira contra a inundação do tempo. Essa idéia também foi aplicada às imagens. São raras as fontes relevantes, mas um processo de 1410 nos revela a atitude corrente para com as antigas imagens. O julgamento ocorreu em Paris, entre o cabido de Notre Dame e os monges de St.-Denis. Ambas as partes reclamavam que eram donas da verdadeira relíquia do crânio de São Dionísio: o cabido de Paris alegava que era dono da parte superior, e os monges do crânio inteiro. Como prova, eles se referiam a imagens em que a tradicional representação do santo era como cada uma das relíquias preconizavam, com a coroa do crânio cortada ou segurando a própria cabeça nas mãos.[53] Relíquia e imagem legitimavam-se reciprocamente.

Para uma imagem ser aceita como prova, era necessário formular regras para julgá-la. Um princípio básico adotado era o de que antigas imagens teriam tanta autoridade quanto os antigos textos. Elas tinham "mais crédito e autoridade" (*de plus grant foy et auctorité*) do que as novas. Gozavam de posição especial quando situadas "em locais públicos e de exposição" (*en lieux patens et publiques*), onde ninguém poderia ignorá-las. Quando o partido de oposição usou suas imagens como evidência, foram acusados de as terem forjado "para servir a seus propósitos" (*pour servir à leur entencion*). Quando as imagens pertencentes aos próprios argumentadores se mostravam menos convincentes, culpava-se a voluntariedade dos artistas (*ouvriers*). O único ponto no qual os partidos concordavam era que as imagens eram consideradas mais importantes quanto mais antigas fossem. Tirando isso, a única regra era que elas deviam apresentar "beleza e devoção" (*beauté et devocion*).

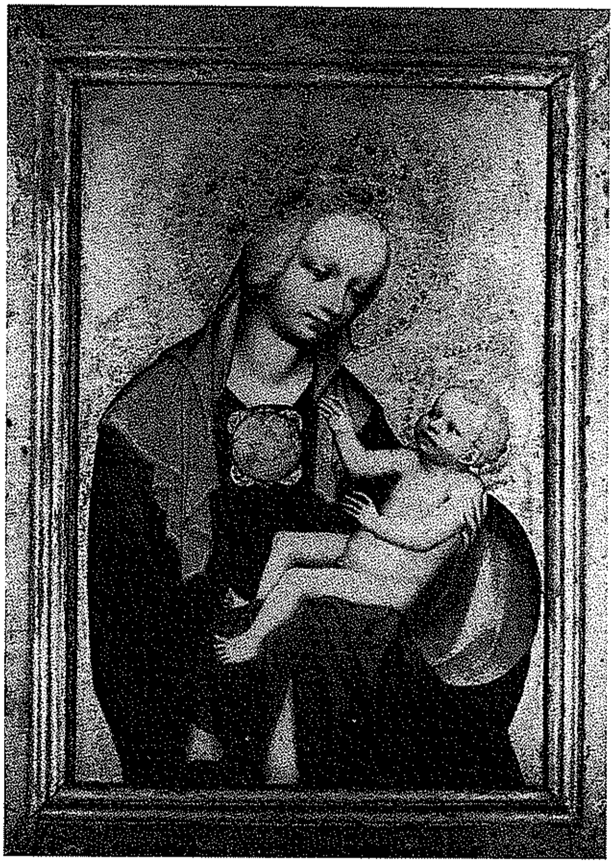
Acompanhando esse debate, passamos a compreender que a idade era valorizada por diferentes razões: não somente para legitimar uma relíquia em particular, mas também para justificar as sagradas reivindicações da própria imagem santa. O modelo mais antigo e famoso era vinculado à autoridade. Havia, no caso, duas possibilidades: ou reutilizar uma imagem antiga num novo contexto ou citá-la numa réplica de tal modo que a nova imagem servisse meramente como um substituto da antiga. Bernhard Decker analisou ambos os procedimentos quando estudou os retábulos entalhados do gótico tardio.[54] Na geração de Michael Pacher, esculturas de cerca de 1400 foram reutilizadas em novos altares, embora – ou porque – a sua forma já fosse histórica. Na geração de Hans Leinberger, o procedimento foi estendido e passou a incluir citações de outros trabalhos ou estilos em novas imagens, as quais poderiam servir para as reivindicações da imagem santa. Nesse sentido, o estilo de Leinberger de entalhar vestimentas, bem como a sua concepção da figura, são interpretados como uma historização da forma.

Uma coisa é fazer essas observações, explicá-las é bem diferente. Decker procura a explicação numa crise sobre a legitimidade da imagem de culto, que ele vê em andamento desde o início do séc. XV. Para produzir "esculturas santas", ele afirma, a pessoa deve retroagir a uma forma histórica que se acreditava guardar a verdade da autenticidade. A retrospectiva "denota um método de citação que faz reviver velhos significados dos ícones, não só na temática, mas também na forma". Ela "contrasta presente e passado, por meio da retrospecção, citação ou imitação" e constrói a tradição que é disponibilizada como uma realidade do presente.[55] A arte pode continuar a progredir, mas no centro das práticas de culto estão as antigas imagens ou as antigas formas que foram investidas das reivindicações do sagrado. Nesse sentido, a forma histórica é um signo desse valor tão atemporal quanto o mistério da própria religião cristã. O argumento de Decker, que retomaremos em conexão com o oratório do altar, chega a sua conclusão na idéia de que o modo retrospectivo pode ser visto como a "assinatura do período" em torno de 1500.

Se voltarmos ao período em torno de 1400, notamos que o "gótico internacional" 263 estava, por sua vez, propagando antigas formas. A Virgem Formosa não é simplesmente um novo tipo de imagem, mas o receptáculo de um ideal remoto das formas empíricas da natureza. Em uma figura anteriormente em Thorn, na Prússia Ocidental, a tendência para a "re-goticização" do pregueado é claramente expressa,[56] com o corpo ocupando um lugar muito subsidiário. Essa tendência moldou todo o estilo da época. Mas a sua mais profunda significância é encontrada nas imagens de veneração, as quais produzem o seu efeito pela própria forma, como tinham feito anteriormente as relíquias, pela presença do autêntico. Material e forma transmitem um senso de beleza que simboliza a beleza superior da Madona (e da Igreja). A forma tem uma qualidade retrospectiva; o tipo da figura representa um ideal atemporal. Pela sua forma, a obra parece transcender a pedra ou a madeira de que é feita.



263. Virgem Formosa (anteriormente em Thorn), ca. 1390.



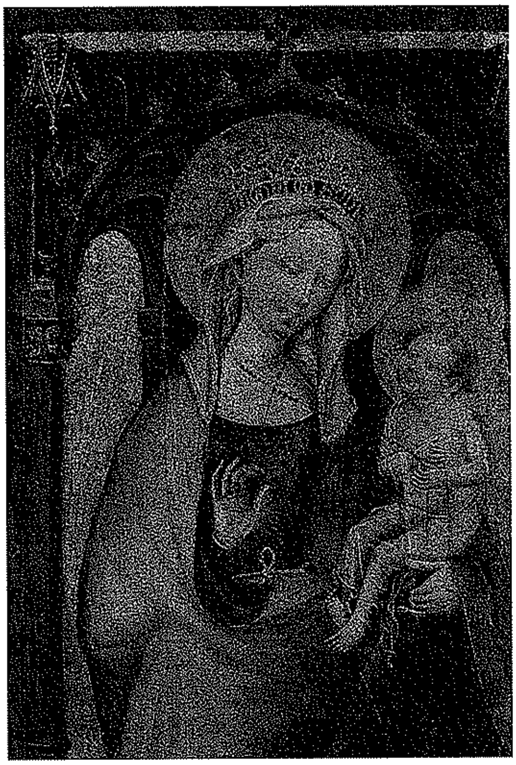
264. Madona com o Menino de Raudnitz (Roudnice), ca. 1390. Praga, Galeria Nacional

Infelizmente, sabe-se pouco da função da Virgem Formosa, mas fica claro que ela não somente propagava o ideal de estética, mas também defendia um ideal da Igreja. O mesmo é verdadeiro para a sua correspondente, a Pietà. Em 1383, na Liebfrauenkirche, em Frankfurt, a "nova imagem consagrada à Santa Mãe" recebeu pela primeira vez autonomia para conceder indulgências. Ela foi colocada numa coluna de pedra no meio da igreja e foi equipada com relíquias em 1419.[57] Sua popularidade estava claramente sendo promovida por todos os meios possíveis.

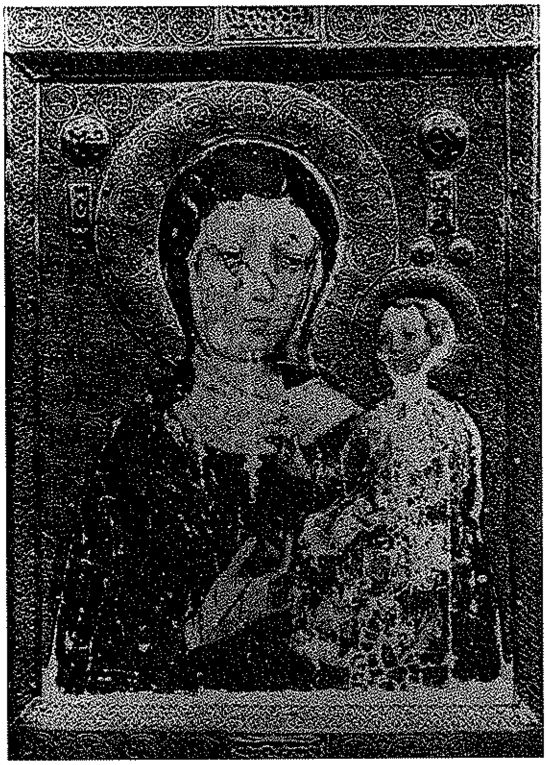
A enorme importância da Virgem Formosa pode ser notada pelo fato de que o tipo foi traduzido para pinturas em painel, embora seja intrinsecamente escultural. Isso ocorreu na Boêmia, onde a Virgem Formosa teve sucesso logo cedo. Um exemplo é o ícone mariano do
264 mosteiro capuchinho de Raudnitz (Roudnice) que, aproximadamente em 1390, incorporou todas as características das recém-esculpidas imagens marianas.[58] A comparação com a Ma-
263 dona de Thorn, que não era o modelo direto, fala por si só. A extensão do processo pode ser julgada somente se entendermos que o painel mariano pintado estava bem estabelecido havia muito tempo na Boêmia e seguia convenções bastante diversas. A figura a meio-corpo contida na moldura da pintura, como demonstram o motivo do manto e a torsão corporal, é realmente parte de uma figura de corpo inteiro, adaptada com dificuldade para o formato do painel. Um novo cânone estava substituindo a antiga fórmula icônica e, no entanto, encontramos repetido aqui um processo que já conhecemos do ícone oriental: novos papéis de diálogo substituem os velhos na imagem (cap. 13f). Nesse caso deve ser sublinhado que a Virgem Formosa, independentemente do gênero e da técnica artística, perdia na Boêmia somente para as réplicas dos autênticos ícones feitos por São Lucas (cap. 16b).

Pode parecer confuso termos interrompido nosso argumento para desviar para as Virgens Formosas. Não importa quantos ideais históricos do gótico dos anos 1300 elas possam ter incorporado, eram inovações no seu próprio tempo, somente mais tarde se transformando em velhos arquétipos. Entretanto, é conveniente prestar atenção aos casos onde uma nova imagem substitui fisicamente outra que servia ao mesmo culto no mesmo lugar. Nesse mesmo caso está o painel da Virgem em meio-corpo, no mosteiro de Fröndenberg, em Westfalia,
265 também dos anos em torno de 1400.[59] Ele foi uma nova versão da imagem milagrosa local que, segundo a lenda, foi feita com a madeira da cruz e doada pelo pai do fundador do mosteiro. Dois fragmentos dessa imagem anterior foram embutidos no verso da nova imagem para garantir, com identidade material, os seus direitos sucessórios. O tipo da nova imagem também preserva o de seu modelo, embora o tratamento das figuras e do fundo mostre claramente uma tentativa para sintetizá-los com a estética moderna da época.

Essa síntese foi evitada em outros casos. A estética da imagem santa, se é que podemos falar a respeito, reside mais no arcaísmo e na citação de um tipo histórico. O melhor para uma imagem era provar a sua idade por sua forma. Se ela não fosse antiga, sua forma era forjada para assim parecer. Os melhores exemplos dessa tendência são os ícones de S. Lucas nos Países Baixos, no séc. XV, que apresentam o mais forte contraste possível com a arte que florescia



265. Madona com o Menino de Fröndenberg, ca. 1400. Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte



266. Madona de S. Lucas, 1200 e ca. 1400. Liège, catedral

na região. Eles eram o foco principal de um culto público que os invocava como relíquias de imagens dos tempos bíblicos, e como tal eles ficavam distantes do estilo da época.

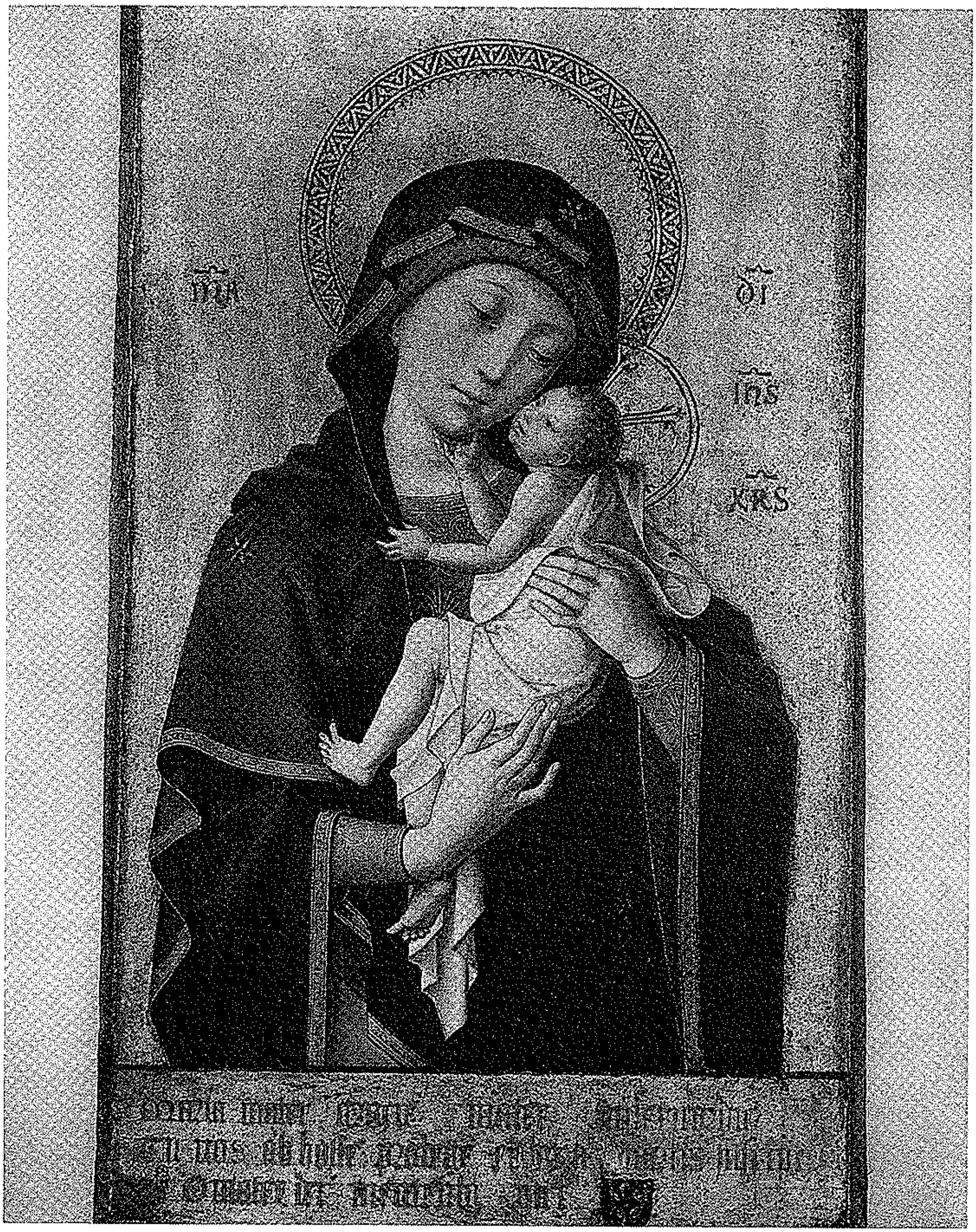
266 Em Liège, em 1489, o ícone de São Lucas do mosteiro de São Tiago foi carregado em procissão junto com os restos de São Lamberto, ocupando assim o primeiro lugar entre as relíquias da catedral.[60] É claramente um antigo ícone bizantino da Virgem, cuja moldura original de metal carrega a inscrição da *Hodegetria*. Em cerca de 1400, entretanto, e por razões desconhecidas, as figuras foram repintadas dentro da montagem oriental, de metal. O velho tipo do modelo foi mantido, mas a pintura segue o estilo da época que, a nossos olhos, apresenta um surpreendente contraste entre figura e moldura. Para o contemplador da época, o velho painel e o caixilho de metal juntos, provas tão visíveis da origem oriental, garantiam a pretensão da imagem de ser um autêntico ícone feito por São Lucas.

X A imagem milagrosa na catedral de Cambrai, ainda no sul dos Países Baixos, nos dá uma visão melhor das circunstâncias que deram origem ao culto público das imagens de São Lucas, incluindo a distinção entre forma histórica e estilo moderno.[61] Em 1440, o cônego Fursy de Bruille levou uma imagem da Virgem para Cambrai ao retornar de uma longa ausência em que serviu como secretário de um cardeal francês em Roma. Declarou que a imagem era um genuíno ícone por S. Lucas. Na realidade, trata-se de um trabalho originário de Siena, do círculo de Ambrogio Lorenzetti que, apesar da sua origem no segundo quartel do séc. XIV, mostra arcaísmos notáveis que apontam para um arquétipo bizantino. As cores e hachura dourada são citadas de tal modelo distante, mas as faces seguem o estilo da época. O painel, que já tinha cerca de cem anos quando chegou a Cambrai, tinha assim uma dupla face, a réplica italiana se distinguindo em estilo do original bizantino. O original foi também a fonte do movimento de perna do Menino Jesus, um traço característico
153 da chamada Virgem de Pelagônia, um tipo de ícone comum no séc. XII (cap. 13f). Não sabemos que pintura serviu de modelo para esse tipo. Ela devia ser especialmente famosa, na época, na Toscana, onde de Bruille participou do Concílio de Ferrara-Florença; isto é comprovado pelas inúmeras réplicas do círculo de Ghiberti.[62]

O cônego de Bruille logo divulgou a obra na sua cidade natal como sendo um original executado pelas mãos de São Lucas. A catedral estava então em construção e o ícone importado tinha a nítida intenção de atrair visitantes e dinheiro. Um culto público foi estabelecido quando o cônego apresentou a imagem à catedral em 1450. Em 1451, na véspera da festa da Assunção, quando foi doravante carregado em procissão, o ícone foi instalado em seu lugar, na capela da Santíssima Trindade, onde era mantida a pedra fundamental. Em 1453, uma confraria assumiu a responsabilidade por sua veneração. A cidade escolheu o ícone para representar sua santa padroeira, instalou uma cópia moldada em relevo na Prefeitura e passou a suplicar por sua ajuda nos tempos de necessidade. A importância cívica da *Notre Dame de Grâce* foi uma extensão do papel que a imagem adotara na catedral. Lá, ela sobrepôs-se a uma imagem de culto mais antiga que era chamada de *Notre Dame la Grande*, ou *La Flamenghe*. A transferência de cultos era bastante comum nessa época. O culto de uma imagem podia ser transferido para outra de hierarquia mais alta, o que despertava novas esperanças. Nesse caso, a nova imagem era mais antiga do que a anterior, pois nenhum ícone poderia ser mais antigo do que um pintado por São Lucas em pessoa.

A transferência, entretanto, tinha que ser aceita em especial pelos fiéis da velha imagem. Ela era levada a cabo por uma campanha de propaganda que incluía não somente as atividades do cabido da catedral e a cidade, já mencionadas, mas também a produção de cópias. As cópias que circulavam ajudavam a propagar o culto. Mediante a veneração de uma cópia reconhecia-se explicitamente a hierarquia do original e concedia-se um privilégio para a catedral e a cidade, que poderia também ter importância política e jurídica. Felizmente neste caso, estamos bem informados sobre a propaganda realizada por meio de cópias. Em 1454, o Mestre de Bruges, Petrus Christus, um pintor famoso, fez três cópias a pedido do conde de Estampes, pelas quais ele recebeu vinte libras. A encomenda mencionava "três pinturas à semelhança [*ad similitudinem*]" do ícone pintado por São Lucas. No ano seguinte, o próprio cabido da catedral tinha "12 imagens de Nossa Querida Senhora pintadas a óleo", executadas pelo "pintor Hayne de Bruxelas, residente em Valenciennes", pelas quais foram pagas somente 12 libras. De todas essas cópias, somente uma obra pode ser hoje identificada com certeza: ela está no Atkins Museum of Fine Arts, em Kansas City, 267 e é normalmente atribuída a Hayne, mas ocasionalmente a Petrus Christus. Ela é maior do que a original e tem uma inscrição na base com uma prece em latim para a "Mãe da Misericórdia", que serve também para certificar sua relação com o original. A prece representa os responsáveis pelo culto (ou seja, as autoridades de Cambrai) e constitui um atestado oficial da cópia oferecido pelos donos do original.[63]

Temos pouco conhecimento da produção de cópias nessa época, mas alguns dos princípios básicos estão evidentes. A cópia é reconhecida como uma pintura em seu próprio direito, cujo valor é expresso pelo pagamento, o qual varia de acordo com a posição do respectivo pintor. Espera-se dos pintores que mostrem sua linguagem artística e demonstrem sua habilidade. Nesse sentido, o painel de Kansas City é um trabalho inteiramente de seu tempo, apesar de seguir escrupulosamente o tipo do original em todos os detalhes. Não é uma invenção, mas repete o próprio tipo do qual dependia o valor de seu culto. Ao mesmo tempo, porém, ele é um produto da mão de um eminente pintor, cuja técnica e estilo determinam o seu valor artístico. Sua relação com o original é melhor resumida pelo termo "interpretação". Os pintores interpretavam, na linguagem do seu tempo, o original que estavam copiando. Isso implicava delicados sentimentos, como os olhos abaixados da Virgem, que refletiam o ideal contemporâneo de feminilidade. Os corpos parecem frágeis, quase como bonecas, e a superfície dos trajes traz uma nova fascinação sensorial. O delicado toque da mão do Menino no queixo de Maria é característico do novo estilo, o qual está em forte contraste com o gesto vigoroso que encontramos no original. Podemos encerrar a descrição aqui, uma vez que o ponto está claro. A cópia representa uma visão



267. Hayne de Bruxelas, Madona com o Menino. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art – Mary Atkins Museum of Fine Arts

contemporânea do original; ela tem a mesma relação com a arte de seu tempo que os retratos que Van Eyck produziu como interpretações da Verônica (seção c acima). 261

É mais difícil definir a função da cópia nas práticas contemporâneas do culto. Como dissemos, ela servia como propaganda para o original, introduzindo o seu culto em outros lugares. Os donos do original podiam também ter proclamado que a cópia dispensava a mesma proteção divina que o original para aqueles que a visitassem. Assim mesmo, a cópia não era o original, embora fosse semelhante na forma. Na realidade, sua aparência moderna mostrava que ela não era idêntica ao original. O conceito de originalidade era baseado no fato de existir somente um exemplar único. Havia somente uma imagem milagrosa de Cambrai, e somente este original tinha uma história própria que justificava o culto. Mas o tipo autorizado poderia ser multiplicado e disseminado. É útil lembrar, portanto, as imagens milagrosas de Fröndenberg e Liège discutidas anteriormente. Elas são, ambas, versões 265, 266 modernas de um original que está presente por baixo da sua superfície – de certo modo, são simultaneamente cópia e original.

Somente a identidade material garantia a noção de originalidade da imagem e a história que a acompanhava. Mas a réplica era um testemunho do original e despertava as mesmas esperanças que ele. Era sabido pelas lendas de culto que imagens teriam se multiplicado miraculosamente e produzido milagres por meio de suas cópias. A cópia, assim, supostamente dividia os privilégios gozados pelo original autêntico, neste caso por intermédio da vontade da Virgem. A cópia passa a ser definida por uma contradição inerente: não é um original, mas ainda assim pressupõe um. Mediante a duplicata honrava-se o original único. Por isso a duplicata assegura o fácil reconhecimento do original como um tipo. É nesse sentido que a cópia em Kansas City difere da Madona de Rogier van der Weyden em Houston, que se 267 inspirou nos motivos da imagem de Cambrai, sem repetir o tipo exato.[64]

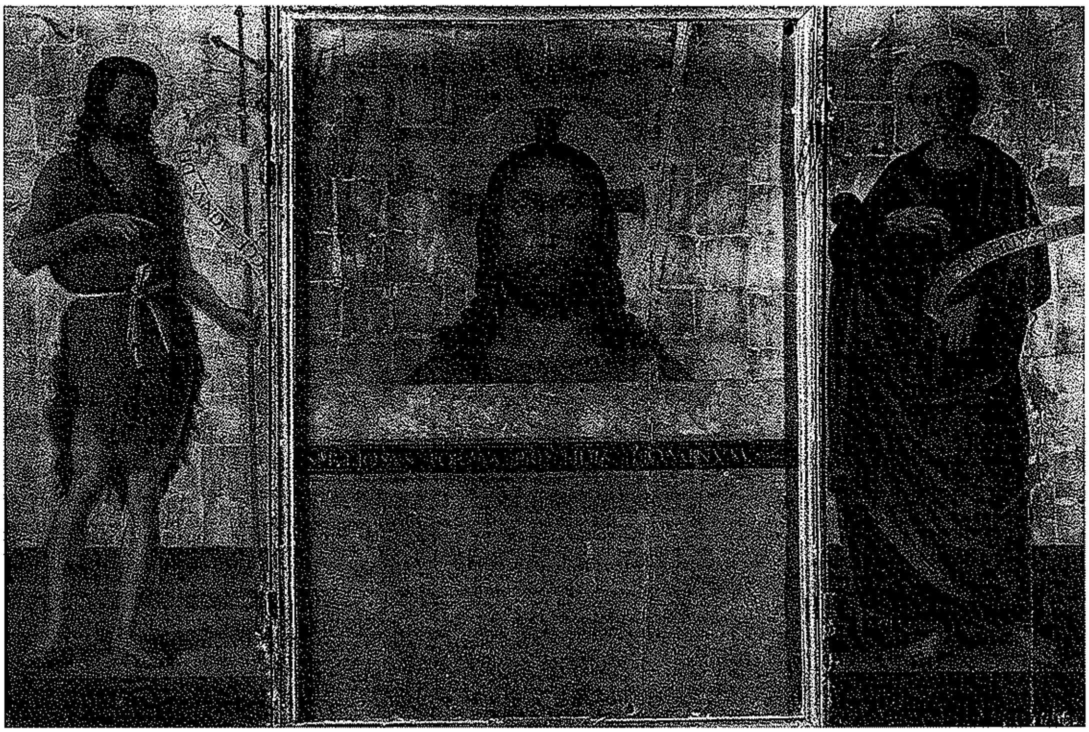
Podemos estender ainda mais a argumentação deslocando-nos dos Países Baixos para Roma, onde podemos estudar a estética da imagem santa por outro prisma, no trabalho de Antoniazzo Romano. Em 1464, ainda jovem, Antoniazzo recebeu sua primeira encomenda importante do cardeal Bessarion, que teve sua capela funerária em SS. Apostoli decorada pelo artista. O programa incluía um painel da Virgem que foi inserido num nicho da abside com uma inscrição referente à concepção imaculada de Maria. Antoniazzo deu à imagem, que deveria lembrar ao emigrante grego Bessarion os ícones de sua terra natal, um tratamento estranhamente moderno, o qual, entretanto, na sua rigidez hierática (se é que ainda podemos empregar esse termo tão batido), diferia completamente das artes renascentistas da época.[65] No mesmo ano, ele preparou as decorações para a coroação de Paulo II, o qual, como cardeal, acumulara uma importante coleção de "ícones gregos" no Palazzo Venezia.[66]

Em 1470, Antoniazzo tornou-se *camerlengo*, ou agente, para seis confrarias religiosas, cujas estátuas ele desenhou. A principal entre elas era a confraria de *Gonfalone*, dedicada à Virgem, pela qual lhe foi dada responsabilidade sobre as famosas imagens por São Lucas em Sta. Maria Maggiore e Sta. Maria di Aracoeli (cap. 15c). No mesmo ano, ele copiou o ícone de Sta. Maria Maggiore para o governante de Pesaro; alguns anos depois, copiou o ícone de Sta. Maria del Popolo para o cardeal Levy, e novamente para Sta. Lucia, encomendado pelo *Gonfalone* (cap. 16d). A cópia de Sta. Lucia, que sobreviveu, distingue-se por sua extraordinária fidelidade ao estilo histórico, no que difere claramente do trabalho encomendado por Bessarion. Seu papel como cópia pode ser visto também nas pinceladas: até as hachuras douradas são mantidas na réplica.[67]

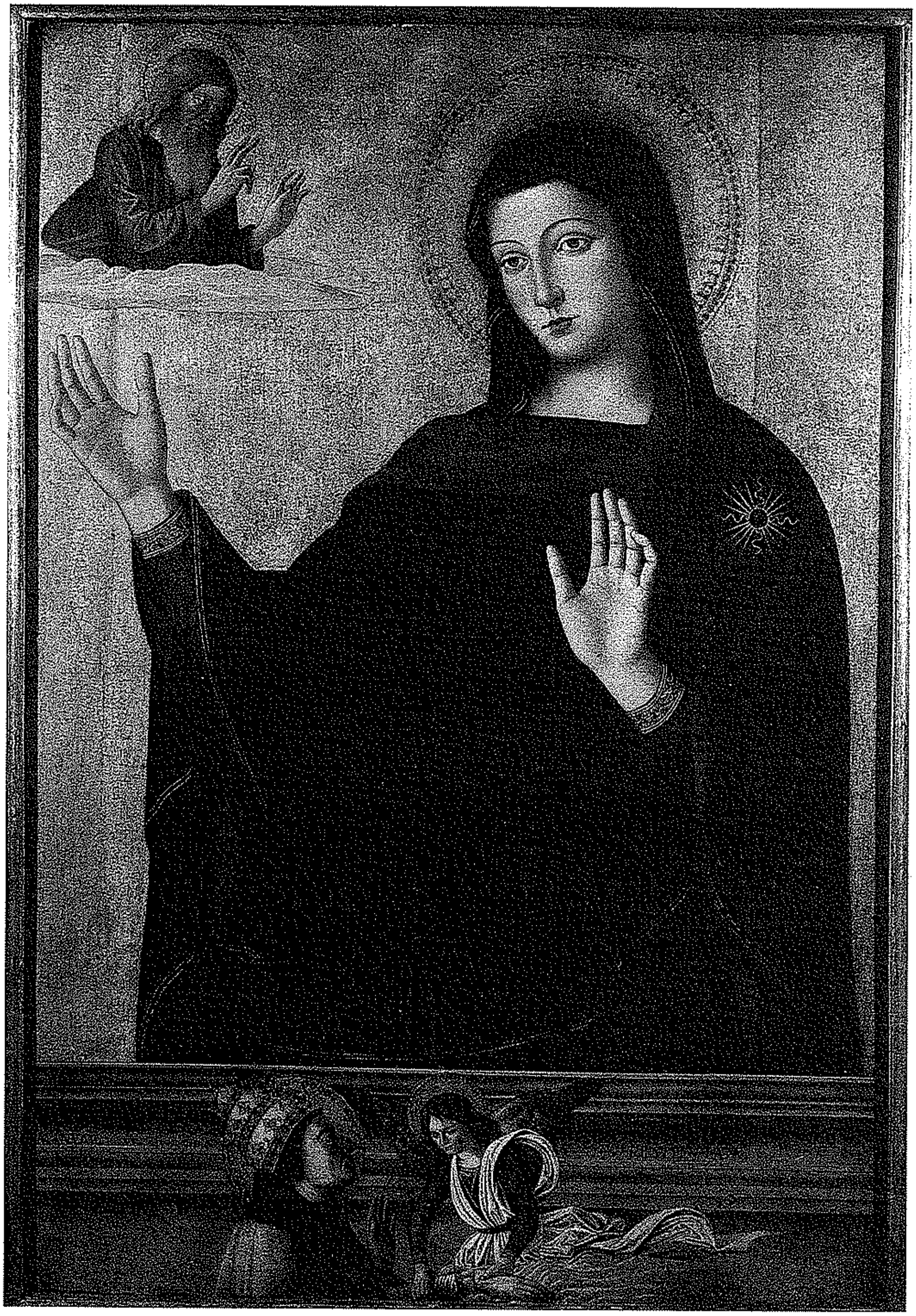
Na década de 1480, Antoniazzo trabalhou para membros da colônia espanhola, em Roma. A colônia ficava sediada na antiga igreja de S. Giacomo, perto do Coliseu, onde se encontrava também a confraria dedicada à imagem do Salvador no Sancta Sanctorum (cap. 4d e texto 4G). Essa conjuminação de circunstâncias explica um trabalho que acompanhou seu dono até a Espanha, mas que tem o emblema da confraria como seu tema principal.
268 Trata-se de um tríptico, atualmente no Prado, no centro do qual um grande busto de Cristo emerge por detrás do altar contra um fundo dourado irregular.[68] S. João Batista, o santo titular do Latrão, e Pedro, herói da Igreja papal, testemunham em seus pergaminhos a natureza divina de Cristo e seu ato de redenção. Uma inscrição no altar refere-se a palavras da Bíblia sobre a beleza arquetípica de Cristo, que se reflete no ícone. Este, com dimensões aumentadas e feições estritamente frontais, é tratado como uma imagem dentro da imagem, a qual acaba por tornar-se uma citação de um original na capela do papa. O original, que ficava aos cuidados da confraria e utilizava a igreja de S. Giácomo como estação na procissão de agosto, era, pelo que sabemos, uma figura em tamanho natural, embora somente o
18, 19, 55 rosto seja visto pela abertura da janela. Por isso, a confraria escolheu mostrar a veneração da face como um emblema no altar. Antoniazzo usou o emblema, mas torna o próprio ícone visível, o qual aparece demonstrando um poder quase visionário. As figuras subsidiárias não têm que se conformar com esse arcaísmo.

Antoniazzo parece ter sido o copista oficial dos antigos ícones romanos. Suas cópias guardavam um toque de autenticidade, garantindo assim a continuação do poder da imagem santa, que parecia ameaçado pelo desenvolvimento da arte renascentista. Suas encomendas retrospectivas precisavam de um estilo especial, que ele desenvolveu especialmente para as cópias e que poderia ser chamado de estilo icônico. Isso não significa que Antoniazzo se rendesse a cada original e negasse seu próprio estilo. O estilo uniforme que ele adotou para essas encomendas, entretanto, dava ao original que ele reproduzia bastante espaço para falar com sua própria voz.

269 A encomenda mais estranha que ele executou é a Madona Leão, de Sta. Maria Maggiore,
atualmente em Dublin.[69] É uma interpretação sensível da Madona intercessora, do tipo
190 encontrado nas igrejas de Aracoeli ou São Sisto, embora com a adição de uma pequena
188 figura de Cristo, a qual conhecemos somente pela réplica de São Gregório no Campo de
Marte (cap. 15 b). A cópia tem uma espécie de comentário pintado que é distinto da própria



268. Antoniazzo Romano, tríptico com *Vera* ícone e santos. Madri, Museu do Prado



269. Antoniazzo Romano, Madonna Leão de Sta. Maria Maggiore. Dublin, museu

imagem. De um parapeito pintado, um anjo une a mão amputada do papa Leão Magno, (440 - 61) de volta ao seu braço. A ação se refere ao milagre mencionado na *Legenda Áurea*, que, todavia, não cita o envolvimento de uma imagem. O papa amputara a própria mão para livrar-se do contato sexual com uma mulher. Porém, a Virgem lhe devolveu a mão por intermédio de um anjo. A inscrição no parapeito proclama que essa é a imagem "diante da qual o papa, enquanto rezava, sentiu que a mão lhe tinha sido devolvida". Em Sta. Maria Maggiore, os guias costumavam mostrar o local onde o milagre teria acontecido.

O texto não pode ser entendido como se Antoniazzo quisesse forjar um original da Antiguidade tardia. Ou existia outro ícone mais antigo que atualmente está desaparecido, ou, na ausência do original, Antoniazzo sugere que o milagre teria acontecido diante de um dos dois famosos ícones por São Lucas (o qual, ele dá a entender, teria sido mantido em Sta. Maria Maggiore). De qualquer modo, o comentário hagiográfico acrescentado por Antoniazzo faz referência à existência de um original. Na réplica, o papa está rezando diante do original. A lenda tornou-se parte da réplica, atestando a história da imagem e seu poder de produzir milagres. Nesse sentido, o trabalho de Antoniazzo não é somente uma réplica, mas um certificado do original. Essa função foi, com muita freqüência, um dos papéis desempenhados pelas réplicas. Elas podiam "discutir" o que o original somente "proclamava". Quando repetem um tipo histórico, mesmo com precisão estilística, confirmam, à sua moda, a estética da imagem santa, que seguia seus próprios critérios.

e. O Políptico como Palco para a Imagem Pública

Na baixa Idade Média, a imagem de culto era a contrapartida da imagem privada. A primeira estava no centro da atenção pública e às vezes adquiria o status de emblema de uma igreja ou unidade governamental. O reconhecimento de sua singularidade – sua história milagrosa e sua ligação com as autoridades públicas que a possuíam – colocava-a fora do alcance dos indivíduos particulares; somente às cópias era permitido o uso privado. Mas a imagem de culto permanecia uma rara exceção. Por contraste, qualquer igreja que se prezasse possuía um retábulo de altar pintado ou esculpido.[70]

Retábulos de altar podem conter imagens de culto como as já mencionadas, mas não podem ser colocados no mesmo nível. Eles incorporam inúmeras tradições que a igreja utilizava para representação própria. Primeiro existe a liturgia, pela qual o clero em toda parte celebrava o mesmo ato de sacrifício dentro do ciclo anual, mas a liturgia também continha as festas dos santos locais, que variavam de um lugar para outro. Essas festas tinham um duplo propósito: por um lado honravam um santo, por outro, representavam uma instituição local em nome do seu santo padroeiro, fosse mosteiro, fundação da nobreza ou comunidade local, para mencionar somente três instituições que se tornaram ilustres pelas generosas doações de retábulos de altar. Como norma, o culto dos santos era um culto de oratórios, mais do que de imagens. Os oratórios eram colocados atrás do altar, e os relicários sobre ele. Imagens podiam ser usadas para dar a esses receptáculos uma forma especial e para distinguir um altar de outro, em cujo caso eles não teriam importância separada das imagens.[71] A situação deve ser, pois, examinada individualmente, caso a caso. Na Itália, o políptico se desenvolveu como friso para ícones no altar-mor (cap. 18c). No Norte, o retábulo com painéis laterais era a forma dominante. Para esclarecer os respectivos problemas, não devemos tratá-lo isoladamente. Primeiramente devemos examinar sua história.

Nos sécs. XII e XIII, havia ainda violenta polêmica sobre se deveria haver imagens no altar e, nesse caso, quais seriam. Diferente das imagens nas paredes ou no exterior das igrejas, as imagens no altar se chocavam com as relíquias que eram lá veneradas. Não houve um grande salto do culto da relíquia para o culto da imagem. Por essa razão, a controvérsia sobre os painéis de altar foi sempre uma controvérsia sobre veneração de imagens, o que muitos tentavam manter sob controle. Num ritual em Magdeburg, somente crucifixos foram permitidos no altar, uma vez que eles se referiam ao teor do sacrifício: "porque imagens são sombras e não têm participação na verdade que retratam". Porém, ao mesmo tempo, na Inglaterra, a imagem de um santo a quem a igreja ou o altar eram consagrados era aprovada no altar-mor ou no biombo do presbitério. Finalmente, um Sínodo em Trier, em 1310, exigiu que cada altar apresentasse uma inscrição ou a imagem do santo titular.[72]

Um painel colocado no altar, não importa que imagem apresentasse ou de que material fosse feito, era relacionado com os vasos do culto, sendo assim provavelmente restrito, nas primeiras fases, a festas especiais. Ele poderia ter incluído relicários dificilmente reconhecíveis de sua própria aparência. Nesse caso, as imagens eram meros complementos de algo mais, incapazes de falar com a própria voz. Isso mudava quando um crucifixo ou a figura de um santo eram admitidos no altar, assim correspondendo a um quadro litúrgico específico. Devemos nos lembrar dessa raiz dupla (vasos de culto e imagem removível) a fim de entendermos o desenvolvimento que se seguiu.

Como temos apenas um parco conhecimento dos eventos até o séc. XIV, é bom co-
270 meçarmos por exemplos concretos. Na capela do coro de St.-Denis, no séc. XIII, os altares eram guarnecidos com retábulos de pedra, atrás dos quais eram erigidos baldaquinos com figuras. Essa disposição só é conhecida por intermédio dos desenhos da época da Revolução Francesa.[73] Os retábulos não seguiam um padrão fixo, mas eram dedicados a imagens da Paixão ou da lenda do santo do altar. As estátuas de santos, provavelmente ocultas em geral pelas cortinas, se posicionam onde os relicários teriam ficado à mesma altura e são comparáveis aos tabernáculos de imagens dobráveis da Itália (cap. 18b). Um afresco de
271 aproximadamente 1300 na Abadia de Westminster, em Londres, descreve essa disposição mediante o meio substituto, o mural.[74] Um retábulo baixo com a Crucificação no centro, originalmente de pedra, preenche toda a largura do altar. Acima dele, surge a Santa Fé num elegante baldaquino, vista inequivocamente como uma estátua, sobre a coluna com

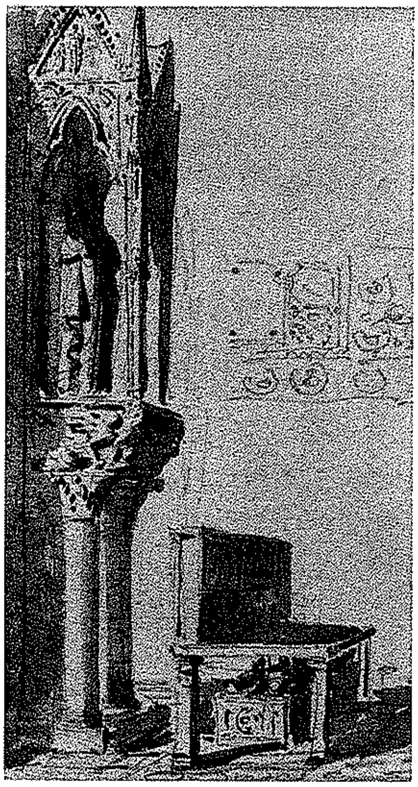
um capitel que a sustenta. Esse tipo de estátua representava o santo titular do altar e atuava como foco para a veneração. Porém, ela não teria necessariamente qualidades que justificassem um culto a si, sendo somente um acessório no culto ao santo.

Uma solução diferente estava para ser encontrada, novamente no início do séc. XIV, na igreja dos peregrinos em S. Thibaut-en-Auxois.[75] O relicário com os restos do santo passou para uma capela especial; porém, as imagens relacionadas com o santo foram separadas do caixão e colocadas no altar-mor, onde foi encerrada uma relíquia. Como a lenda do 272 santo local era especialmente atraente, ela era narrada em um grande número de cenas, não somente no retábulo, mas também no *antependium*, sob o altar. Entretanto, existe uma diferença entre os dois painéis de pedra. O centro do retábulo mantém a Crucificação, enquanto a imagem entronizada do santo local aparece como uma *Maiestas* no centro do *antependium* (cap. 14a). O culto de sacrifício peculiar à missa e o culto do santo pertencente à localidade eram mantidos separados. O relevo inferior que decora o altar representa a imagem independente do santo no local do culto.

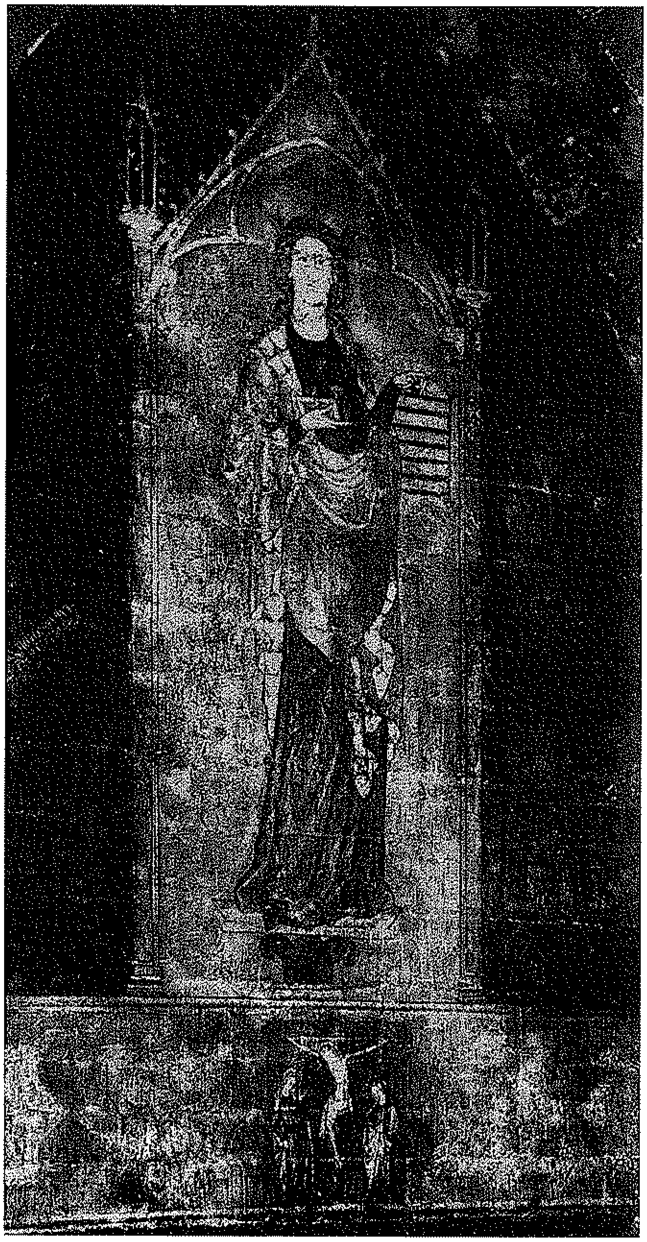
Foi por essa época que surgiu pela primeira vez em solo germânico o retábulo de altar pintado e entalhado, nos mosteiros das ordens reformadas. Um exemplo antigo, o retábulo 273 do mosteiro premonstratense de Altenberg, foi montado a partir de peças dispersas para uma exposição em Frankfurt.[76] O local próprio do relicário esquife, entre as relíquias vistas por meio de cenas de traçado gótico, foi cedido para uma imagem venerada da Virgem, para a qual foi destinado um lugar permanente no retábulo de 1334. As laterais pintadas, que podiam ser abertas de duas formas diferentes, mostram a vida da Virgem, enquanto as figuras da Adoração dos Magos se dirigem diretamente para a imagem da Virgem. Os painéis laterais servem tanto para fechar o recipiente das relíquias como para promover o culto da figura da Virgem, a qual, como era o privilégio de toda imagem de culto, podia assim ficar visível ou invisível. Porém qual das duas funções engendraria a construção de um retábulo dobrável?

Questões diferentes são levantadas pelo tríptico do mosteiro cisterciense de Marienstatt, 274 pois nele a imagem de culto que poderia ter se beneficiado do ritual usual de mostrar e esconder estava ausente.[77] A zona superior das três partes é devotada a figuras entalhadas, e a inferior, ao mesmo número de bustos de relíquias. O conjunto produz o efeito de um programa representando uma idéia da Igreja, ajudado ainda pela arquitetura estrutural do retábulo, que se assemelha à fachada de uma igreja, e pelo concílio celeste (Coroação da Virgem e dos apóstolos), incluindo o coro das Virgens de Colônia na parte inferior. A disposição dos relicários expressa o status eclesiástico das virgens, mais do que a presença de qualquer relíquia particular.

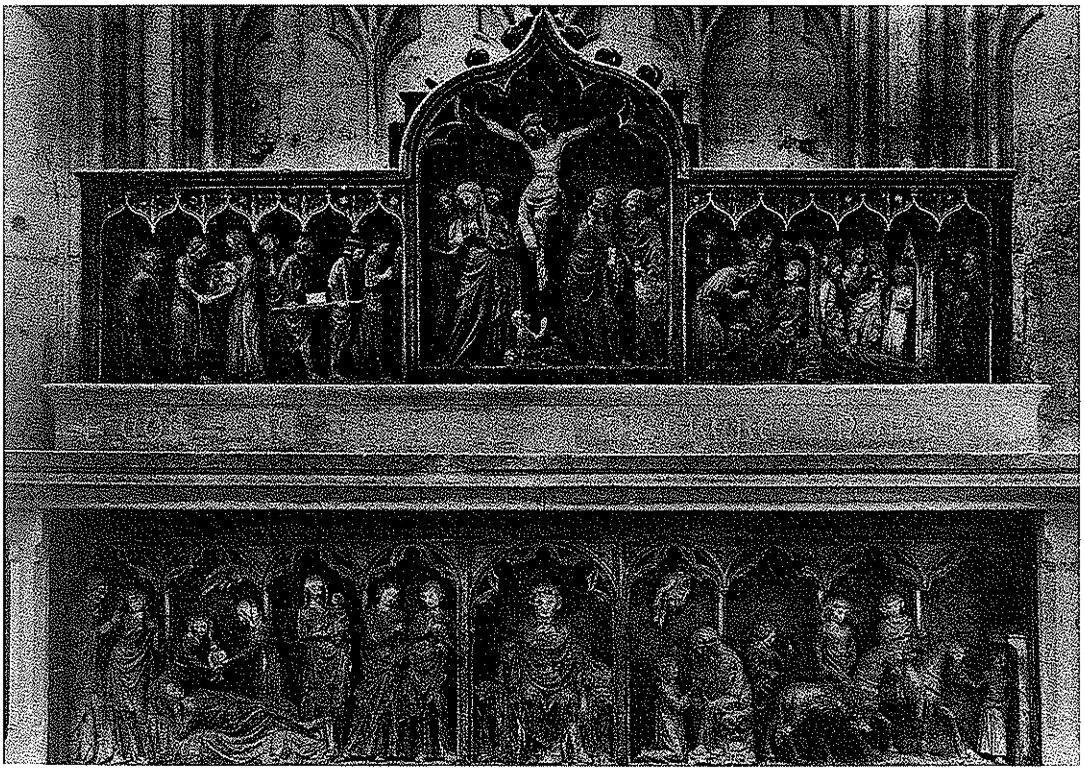
Imagens e relíquias preenchem função semelhante no programa total que engloba uma ordem específica, transmitindo um significado conceitual mais do que literal ou visual. Já se mostrou, corretamente, que este altar foi moldado por um desejo reformista de acabar com o materialismo do culto aos santos.[78] Isso não significa, entretanto, que a imagem



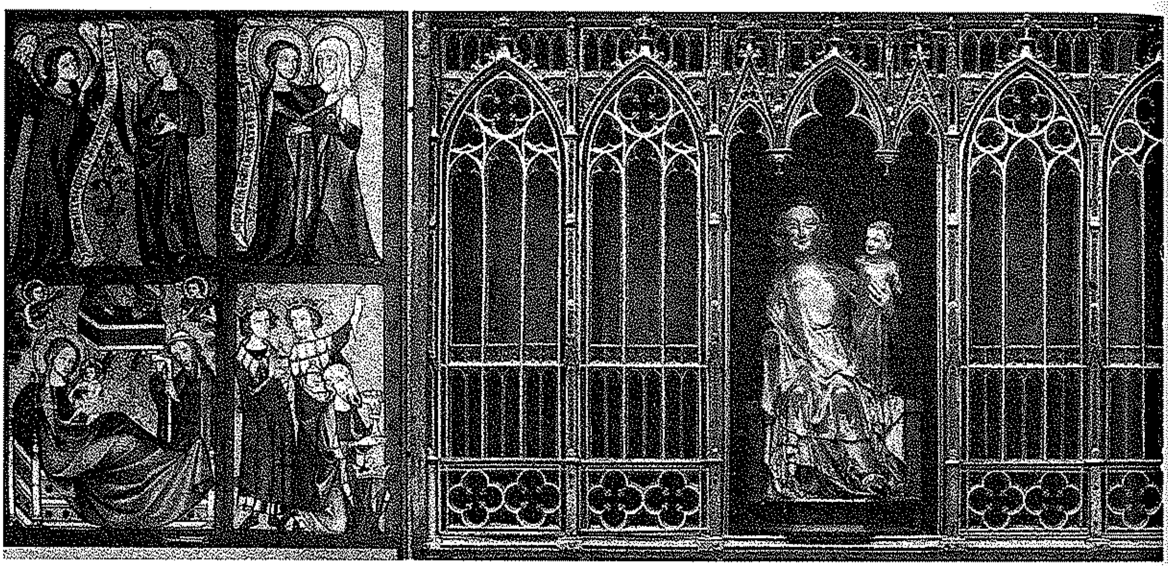
270. Capela de S. Romão (baseado em desenho de Charles Percier), séc. XIII. Paris, St.-Denis



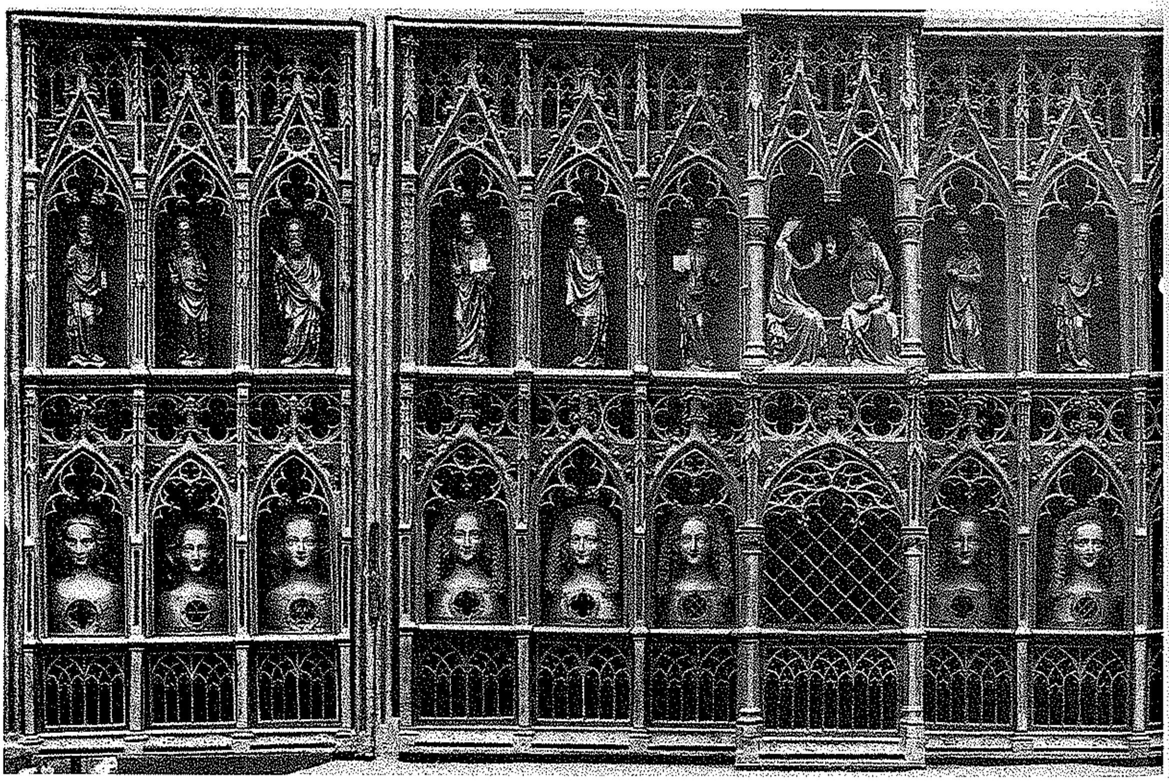
271. Capela de Sta. Fé, ca. 1300. Londres, Abadia de Westminster



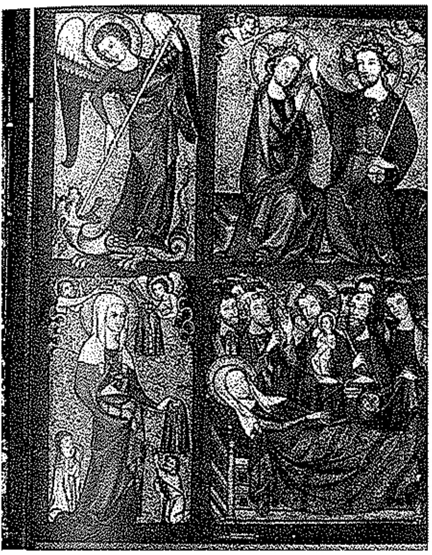
272. Altar-mor, ca. 1300. St. Thibault-en-Auxois

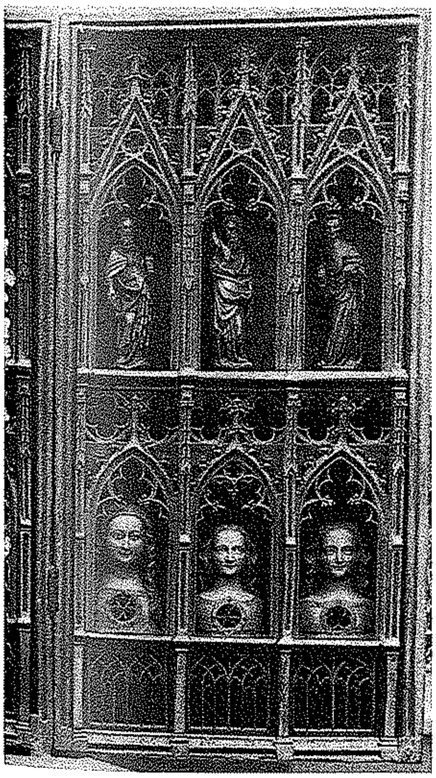


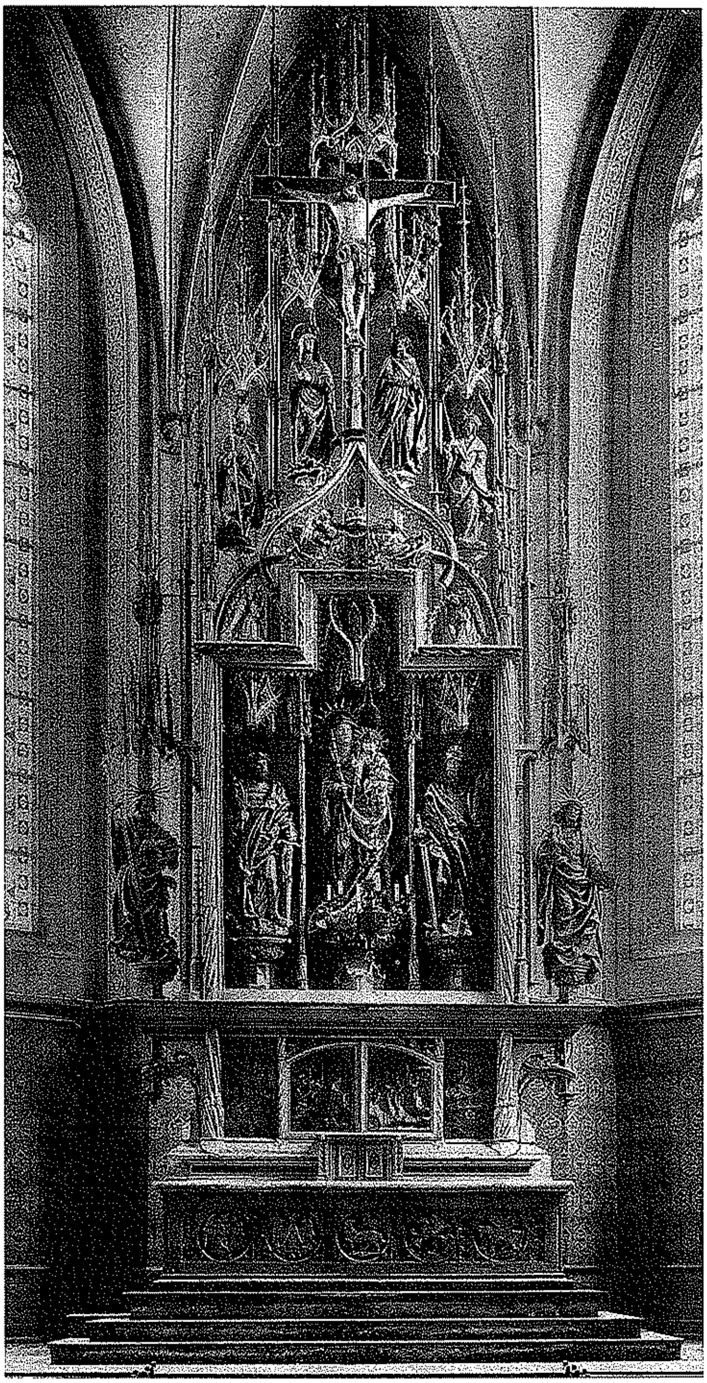
273. Altar de Altenberg, 1334; reconstrução com figura substituta da Madona, 1976. Frankfurt, Liebieghaus



274. Altar-mor, antes de 1350. Marienstatt, mosteiro cisterciense







275. Hans Leinberger, altar-mor, 1511-14. Moosburg, antiga igreja de S. Cástulo

tenha então sobrepujado a função da relíquia. Menos ainda podemos falar de um culto a imagens. Um desenvolvimento semelhante pode ser observado ao mesmo tempo na
244 Itália (cap. 18c). O retábulo de Simone Martini para os dominicanos em Pisa tinha pela primeira vez um programa pictórico que desvaloriza a imagem individual e apresenta, em seu lugar, um conceito teológico. Em Marienstatt, o retábulo reuniu os tesouros da igreja em um único local, de forma que a sua visitação pudesse ser controlada. Ao mesmo tempo, ele representa a liturgia divina de tal modo que ela torna clara a intenção da ordem de apresentar-se como representante da Igreja celestial na terra. Nesse sentido, o altar simboliza a instituição que o possui.

Não se depreende deste princípio, entretanto, que as laterais tenham que se dobrar, o que elas nunca fazem na Itália. A presença das relíquias nos legitima a suspeita de que o retábulo com abas laterais foi o sucessor dos antigos relicários esquifes, o que se confirma também no exemplo de Marienstatt.[79] Não pode haver dúvida quanto à explicação para o tríptico da fundação colegiada em Oberwesel, outro exemplo antigo. Nesse caso, parece ter havido diferentes razões para abrir e fechar as laterais. Vale a pena notar que muitos trípticos mostram a Paixão na posição fechada, o que significa que teriam sido expostos assim durante a Quaresma. Isso nos deixa com a explicação litúrgica. O altar mudava de aparência acompanhando o ciclo do ano eclesiástico, distinguindo as diferentes datas festivas pela posição de seus painéis laterais abertos.[80]

Essa deve ter sido a intenção de Marienstatt. O programa teológico do retábulo foi complementado por uma aparência que se modificava em passo com a liturgia. Não se deve disto concluir que o retábulo começava a assumir funções abandonadas pela imagem de culto e as relíquias.[81] Ele abria e fechava como as velhas imagens de culto, mas por razões diversas. Era sempre uma ocasião especial quando a imagem de culto era mostrada. Somente então poderia alguém apelar para sua ajuda. A *mise en scène* da imagem de culto afetava somente a visibilidade da própria imagem, revelando e escondendo-a, o que era importante somente para a imagem fixa (as removíveis podiam simplesmente ser removidas quando necessário).

A mudança do altar (não a imagem) de seu aspecto normal para o festivo era bem diferente. Essa mudança acompanhava os rituais religiosos e tinha um significado primariamente litúrgico. Tinha-se uma visão privilegiada do altar em razão da festa, não da imagem. Isso pode soar como uma distinção quase impossível, mas a dupla percepção do altar (como programa pictórico e como visão restrita a ocasiões especiais) indica que a Igreja estava impondo sua disciplina ao culto de relíquias e de imagens. Também é verdade que em Marienstatt a aparência do retábulo era controlada e sua visibilidade periodicamente restrita.

Isso nos mostra que precisamos empregar uma definição mais exata do termo "culto" para evitar confusão. Quando se diz que o altar é o cenário para cultos, entende-se sempre os cultos sacrificiais da Igreja. Esse argumento é fundamentalmente diferente do culto às imagens, que nasceu fora da liturgia (apesar de poder ser combinado com o culto litúrgico aos santos). Uma imagem não era uma imagem de culto simplesmente porque ocupava um lugar no altar. O ritual que ocorria no altar não era dirigido a ela, embora seu status fosse enfatizado durante a liturgia. Nós nos aproximamos da verdade se enfocarmos o retábulo como algo que servia à auto-representação da Igreja.

O retábulo de altar representa a Igreja em vários níveis.[82] Ele simboliza o mistério do culto sacrifical e, em outro nível, a Igreja como a instituição que administrava o mistério. Por fim, ele representa a comunidade local – uma paróquia, um mosteiro, ou uma fundação – que ampara sua igreja. O culto a um santo sempre foi o símbolo do corpo social e o retábulo de altar era o palco dessa prática. Assim, os altares entalhados do gótico tardio, com suas extravagantes dimensões e decorações, podem ser vistos como meios de concorrência. Eles representam ao mesmo tempo as idéias da Igreja em geral e as reivindicações sociais de uma instituição local. Os mosteiros e fundações lideraram essa tendência no séc. XIV, seguidos pelas cidades e paróquias no séc. XV.

Michael Baxandall resumiu a situação vigente durante o gótico tardio alemão e podemos acompanhar aqui sua descrição:[83] "Os maiores retábulos... ficavam no altar-mor e eram geralmente doados pela comunidade", as esculturas visivelmente incorporando a identidade do doador coletivo, no caso dos chafarizes. "Grande parte dos retábulos de altar mais magníficos eram encomendados pelas comunidades, que sentiam a falta de emblemas de identidade e unidade". Exemplos dignos de nota são as cidades livres do sul da Germânia e, no caso do altar de Cracóvia feito por Veit Stoss, a colônia alemã na metrópole polonesa. As paróquias investiam também em retábulos que elevassem o seu prestígio. O tríptico, como o palco onde era exibida a imagem pública, era um meio de exposição e de competição entre as instituições, como os retábulos de Maria das confrarias italianas o foram no séc. XIII (cap. 18b). Quando os painéis laterais pintados eram abertos e as figuras tridimensionais decoradas com ouro eram expostas, a demonstração da doação local ficava além da motivação litúrgica do evento e aproximava-se das decorações festivas usadas para enfatizar o prestígio de uma cidade ou guilda em importantes ocasiões. O custo material e a originalidade da invenção, bem como a habilidade do mestre encarregado, traziam honra para o doador coletivo. Como a *Maestà* de Duccio, o significado do retábulo de altar muda daquele de uma imagem sacra para o de um presente votivo (cap. 18d). Quando os reformadores criticaram não somente a extravagância descabida, mas também os gestos vazios e repetidos das figuras do altar, eles tocaram num nervo sensível.

Em 1511-14, Hans Leinberger criou para a fundação de S. Cástulo, em Moosburg, um dos últimos e maiores altares góticos esculpidos, medindo 14,40 metros de altura, que podem ser usado para ilustrar o gênero.[84] No relicário esquife do *corpus*, as figuras 275
do padroeiro S. Cástulo e do imperador santificado Henrique II se postam ao lado da Virgem. O retábulo anteriormente tinha dois painéis mostrando a vida de S. Cástulo em

baixo-relevo. A estrutura em três partes começa com a *predella* na base e termina com a estrutura superior, pontiaguda, com a Crucificação quase atingindo a cúpula. No início da nova construção, em 1469, os restos de Cástulo, um mártir do início do cristianismo, foram colocados num local "em baixo do novo altar no presbitério". Em 1514, quando ficou pronto o altar de Leinberger, eles foram integrados na *predella* excepcionalmente alta, onde podiam ser exibidos nos dias de peregrinação. Nas laterais pintadas da *predella*, vemos o duque de Wittelsbach junto a membros da fundação como o doador do riquíssimo retábulo de Leinberger.

O pouco usual retábulo de painéis laterais era destinado a assegurar a importância de uma instituição sob ameaça de ser transferida para Munique. Por isso as tradições locais, como símbolos dos direitos tradicionais, são cuidadosamente explicadas no programa (Cástulo e Henrique II). A "Mãe de Deus", como a inscrição no véu a chama, tinha um velho direito de patronagem na localidade e agora se torna a principal figura. Isto lhe confere um direito de precedência maior do que o culto dos peregrinos, permitindo que o mistério cristão se torne o conceito central. A Virgem aparece na pose flutuante de uma aparição celestial (epifania) característica de Leinberger, e no estilo histórico do "gótico internacional", como que para relembrar a Virgem Formosa como arquétipo. Seu véu desvenda uma tentativa de síntese com o ícone de São Lucas. O mito da origem da imagem (São Lucas) e o "culto da forma" como símbolo do "ideal teológico da forma sagrada" são novamente forçados a partilharem um único foco.[85] Desse modo, o altar de Leinberger pode ser visto como uma reflexão sobre o propósito e as crises do gênero.

f. A Peregrinação à Virgem Formosa de Regensburg

A crise da imagem santa começou a emergir no estilo enfático e visionário das figuras de Leinberger. A crise foi produzida principalmente pelos excessos das peregrinações, que levaram a imagem santa para dentro das controvérsias do período da Reforma. A forma da antiga imagem de culto tornara-se tão incerta quanto seu uso. As instituições, os teólogos e os *connaisseurs* de arte falavam línguas diferentes, sendo às vezes quase impossível destrinchar seus motivos e argumentos. A situação é melhor exemplificada pelo famoso caso que culminou com a eclosão desses conflitos. Durante a peregrinação a Regensburg, na primavera de 1519, idéias novas e antigas chocaram-se de modo irreconciliável e foram defendidas com violência.[86]

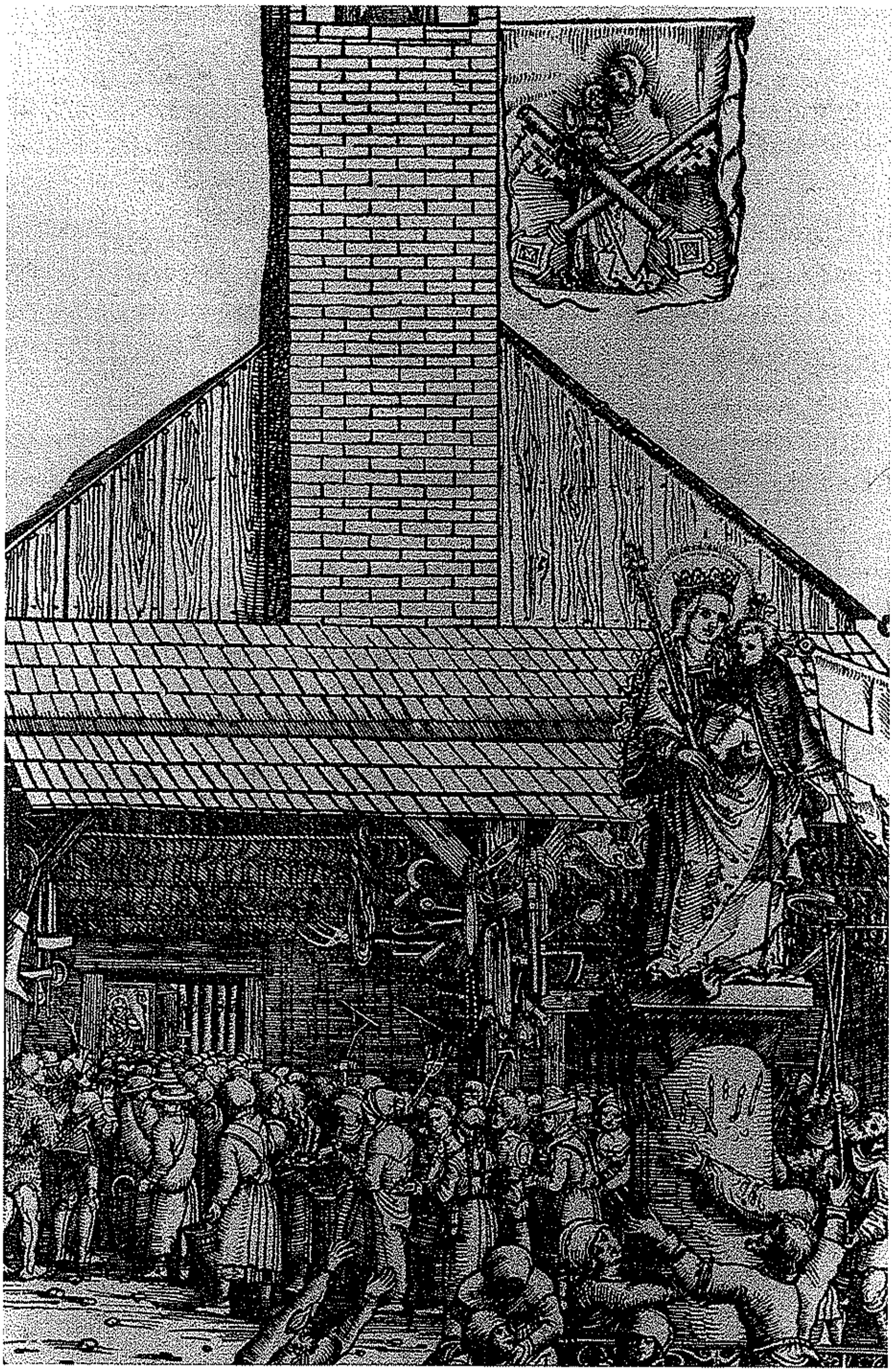
Por motivação política, os magistrados da cidade haviam estabelecido um culto à Virgem em torno da imagem da Virgem Formosa. Trata-se de um nome revelador, pois relembra modelos históricos que tinham o mesmo título. "Formosura", no caso, não é uma qualidade da imagem e nem de seu mérito artístico, mas sim um atributo da Virgem que só pode ser estabelecido teologicamente. A fonte bíblica é o Cântico dos Cânticos (4:7), cujos versos já haviam sido usados para caracterizar o ícone por São Lucas em Březnice, na Boêmia.[87]

De qualquer modo, considerava-se na época que esse misticismo nupcial, usado para enfatizar o ideal da Virgem, teria uma melhor aplicação incorporado a imagens históricas do que à arte da época. 204

Uma gigantesca xilogravura de Michael Ostendorfer mostra o clímax das peregrinações.[88] Em 18 de março, uma imagem fora exibida numa capela em madeira erigida com pressa chamada pelo pregador da catedral, Dr. Balthasar Hubmaier, de "o painel da Virgem Formosa". A xilogravura mostra o povo local amontoando-se dentro da capela para ver o ícone. Fora da capela, encontra-se uma estátua de pedra da Virgem que o escultor da catedral Ehrhard Heydenreich, fez em 1516, com um diferente propósito, o de ser a primeira coluna triunfal da Virgem conhecida por nós exposta em local aberto, fora de uma igreja. Em 1543, um ano depois da introdução da Reforma, ela foi esmagada em pedaços. Na xilogravura, os peregrinos e os doentes são vistos abraçando-a e suplicando sua ajuda antes de prosseguirem para a imagem original. Ex-votos com formatos de instrumentos agrícolas e botas aparecem pendurados por todos os lados. A partir da direita, uma outra procissão de peregrinos aproxima-se com uma bandeira e uma enorme vela de cera. As ruínas do gueto, no local onde está a nova capela, elevam-se em direção ao céu. 276

Depois de uma semana da morte de Maximiliano I, em janeiro de 1519, o conselho da cidade começou a expulsar os judeus, que agora haviam perdido a proteção imperial. Para justificar o ato, os judeus eram denunciados e julgados como inimigos da religião e seus crimes eram "expiados" com a construção de uma igreja para a Virgem no lugar da sinagoga. O culto à Virgem foi usado para apagar a mancha deixada pela violência praticada contra os judeus. Ficou aparente que os céus haviam aprovado a perseguição quando a Virgem realizou o tão desejado milagre. Um operário que fora ferido quase mortalmente durante a demolição da sinagoga apareceu no local no dia seguinte completamente curado. A ocorrência foi considerada como um sinal celeste que mostrava a simpatia da Virgem. A propaganda do novo culto ficou nas mãos do pregador da catedral, porém ele aderiu à Reforma logo depois e foi mais tarde executado como sendo anabatista. Em primeiro de junho de 1519, uma indulgência de cem dias foi concedida pelo bispo. Roupas que haviam tocado a estátua na frente da igreja curavam o gado enfermo. Até o ano seguinte, foram vendidas, para peregrinos, 109.189 placas de identificação de chumbo e 9.763 de prata.[89] As críticas aos excessos logo começaram a ser veiculadas por artistas e outros. Na sua cópia da xilogravura de Ostendorfer, Dürer anotou: "Esse fantasma [a peregrinação] manifestou-se em Regensburg contra as Sagradas Escrituras; foi permitido pelo bispo e, por causa da vantagem do tempo, não foi contido. Deus nos ajude a não causar tamanha desonra a sua merecedora Mãe, mas honrá-la em Jesus Cristo. Amém. AD".

O papel representado pela imagem de culto nesses eventos pode ser depreendido somente por escassas evidências. Quando a capela de madeira foi construída, uma imagem santa foi colocada às pressas no seu interior; só poderia ser o ícone da "Antiga Capela", do



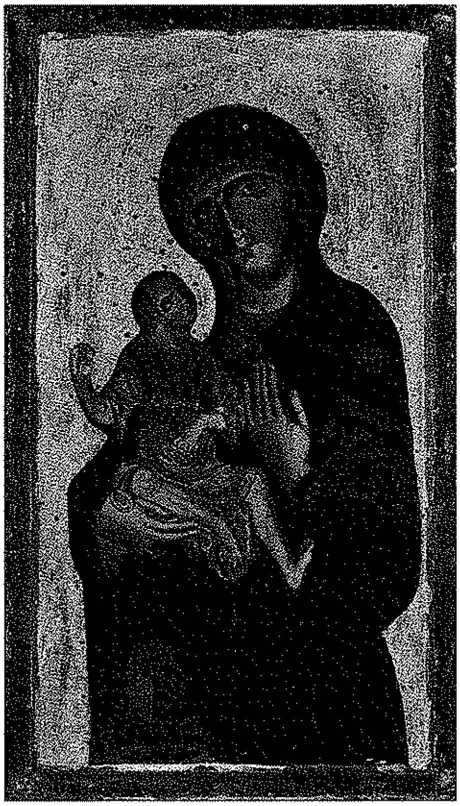
276. Michael Ostendorfer, xilogravura da peregrinação à Regensburg, 1519 (detalhe). Veste Coburg

séc. XIII.[90] Este original, mencionado somente em fontes posteriores, foi provavelmente 277
atribuído na época a São Lucas. Devia ser o período da Quaresma, pois em pouco tempo
foi substituído por uma obra de Albrecht Altdorfer, que nos oferece uma síntese entre a 278
cópia e a nova criação. O velho tipo foi mantido, até a postura do Menino e as franjas do
véu. Mas sua concepção é tão moderna quanto a da réplica de Hayne da Madona de Cam- 267
brai.[91] Uma auréola de luz em meio às nuvens escuras transforma a figura numa aparição
visionária. Uma rica moldura de madeira de edícula carrega o brasão com armas oficiais
da cidade e os versos do Cântico dos Cânticos que explicam o nome da Virgem Formosa
e ligam a obra ao culto dos peregrinos.

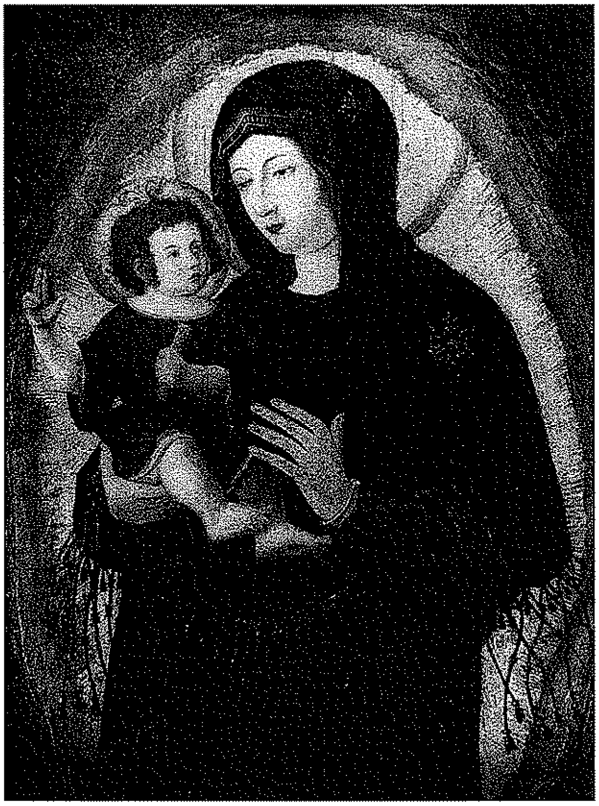
Nitidamente, Altdorfer usou as imagens como propaganda do culto na cidade. Ele não somente pintou a bandeira da cidade para a capela, como vemos na xilogravura de Ostendorf, mas também imprimiu uma xilogravura colorida na qual a Virgem Formosa é reproduzida e que inclui até mesmo o desenho de um pedaço da moldura original. Esse é um procedimento curioso, uma vez que o artista apresenta seu próprio trabalho como a imagem oficial do culto. No entanto, as circunstâncias não permitem outra interpretação. O culto iniciou-se repentinamente com o milagre no bairro judeu. O milagre não fora causado por uma imagem, mas era necessária uma imagem para comemorá-lo. Não precisava, portanto, de um antigo original, somente de uma nova criação que interpretasse o milagre realizado pela Virgem como uma epifania.

A identidade da imagem de culto reside no seu papel oficial no local do culto, papel esse legitimado pelas autoridades locais (como em seu brasão). O original de São Lucas na Capela Velha não poderia ser a Virgem Formosa, pois ela residia num local diferente. De qualquer forma, havia uma razão para aludir ao painel de São Lucas, que Altdorfer usou como seu modelo e arquétipo (como van Eyck fez com a Verônica), já que se acreditava que São Lucas havia visto a Madona. Era, portanto, seguro ater-se a sua aparência atestada. Poderíamos esperar que Altdorfer desse à imagem uma nova face em um novo lugar para permitir a distinção entre as duas. É o vívido tratamento dado por Altdorfer, principalmente sua interpretação da figura como uma aparição celestial, que distingue a Virgem Formosa de outras imagens. O pregador da catedral descreveu a situação surpreendentemente bem quando disse que o painel da Virgem Formosa foi criado "de acordo com o retrato pintado por São Lucas Evangelista".

Tal abordagem também trouxe alguns problemas e o povo logo começou a ficar insatisfeito com a solução de Altdorfer, exigindo uma Virgem ainda mais formosa para a capela reconstruída. Para tanto, em 1519, Hans Leinberger foi contratado para produzir uma imagem destinada a um retábulo de pedra. Em 1520, Altdorfer desenhou o altar, como mostra uma xilogravura feita de seu próprio punho. O novo altar, uma espécie de tabernáculo para a nova imagem de culto, chegou a ser produzido, sendo mais tarde coberto com panos pelos partidários da Reforma, em 1554. Eles teriam se ofendido com a coroação da Virgem pela



277. Madona de S. Lucas, ca. 1220.
Regensburg, Antiga Capela



278. Albrecht Altdorfer, Madona com o Menino, 1519.
Regensburg, Museu Episcopal

Santíssima Trindade, que consideravam um tema idólatra, e o trabalho foi logo removido. Somente a pequena estátua de São Cassiano em Regensburg, de Leinberger, pode possivelmente ter restado.[92] Depois de passada a Reforma, em 1630, o imperador organizou uma busca fracassada pela Virgem Formosa. Ninguém sabia o que fora feito dela, particularmente porque existiam duas imagens com o mesmo nome. Assim, como muitas antigas imagens de culto, o original de São Lucas na Capela Velha recebeu novas honras durante a Contra-Reforma e o período do Barroco.

Notas

1. Belting 1981a.

2. J. Stelzenberger, *Die Mystik des Joh. Gerson* (Breslau, 1928), 71ff.; H.S. Denifle, *Die deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts* (Friburgo, 1951); H. Grundmann, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*, 2ª ed. (Darmstadt, 1961); *Mystik am Oberrhein und in benachbarten Gebieten* (catálogo; Friburgo em Brisgóvia: Augustinermuseum, 1978), com contribuições de A.M. Haas, W. Blank e E.M. Vetter; Körner 1979, 43-44, com referências a J. Gerson e Tauber.

3. A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age* (Roma, 1981), 247ff. e 435ff.

4. J. Sauer, em *Festschrift F. Schneider* (Friburgo em Brisgóvia, 1951), 339ff., e Meiss 1951, 107ff.

5. Para novas visões, cf. K. Krüger, em H. Belting e D. Blume, eds., *Die Argumentation der Bilder* (Munique, 1989).

6. Belting (1981a), 93-94, com referências adicionais. Cf. Ringbom (1965), 30ff., A.L. Mayer, "Die Liturgie und der Geist der Gotik", *Jahrbuch für Literaturwissenschaft 6* (1926): 93ff.; e F.X. Haimerl, *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands* (Munique, 1952).

7. I. Ragusa e R.B. Green, *Meditations on the Life of Christ* (Princeton, 1961). Sobre desenvolvimentos posteriores, cf. Baxandall (1977), 60ff., e Belting (1981a), 77-78 e 82. O gênero culmina com Ludolf da Saxônia e Tomas de Kempis.

8. O "coeficiente triplo" da imagem começa com Gregório Magno e é expandido pelo movimento escolástico. Permanece inalterado até o Renascimento e a argumentação clássica para as imagens; cf. Baxandall (1977), 55ff., e Belting (1981a), 18-19.

9. E. Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt* (Stuttgart, 1969).

10. Londres, British Library, Códice Add. 39842, fol. 28; cf. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei* (Leipzig, 1908), 224ff.

11. Referências adicionais em Belting (1981a).

12. Frey (1946), 107ff. e esp. 118ff. Os estudos mais antigos são de Georg Dehio, Wilhelm Pinder e Julius Baum. Cf. a valiosa dissertação de K.H. Blei, "Neue Bildkonzeptionen der deutschen Plastik um 1300 und ihr Kontext" (Munique, 1983), com histórico da pesquisa.

13. K. Bücher, *Die Frauenfrage im Mittelalter* (Tübingen, 1910); Grundmann (ver n. 2 acima); H. Wilms, *Geschichte der deutschen Dominikanerinnen* (Dülmen, 1920); O. Decker, *Die Stellung des Predigerordens zu den Dominikanerinnen* (Vechta, 1935); W. Blank, em catálogo de Friburgo de 1978 (ver n. 2 acima), 25ff.; J.Quint, *Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate* (Munique, 1963).

14. A. Birlinger, "Leben heiliger alemannischer Frauen im Mittelalter V: Die Nonnen von S. Katharinental", *Alemannia 15* (1887): 152ff. Sobre a história do mosteiro, cf. Hausherr 1975, 79ff. e esp. 82 e n. 23, que contém também a citação sobre Mestre Henrique. Sobre o grupo na Antuérpia, cf. J. de Coo, *Museum Mayer van den Berg* (catálogo; Antuérpia, 1969) 2:87ff. Sobre o grupo em Nova York, cf. I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz* (Augsburg, 1930), 60ff. e nº 76. Sobre o tema em geral, cf. a obra de K.H. Blei mencionada na n. 12 acima.

15. Cf. as vidas das freiras locais editado por Birlinger (ver n. 14 acima).

16. Cf. a vida de Adelheit Pfefferhartin, ca. 1340 (Birlinger [ver n. 14 acima], 152). Também sobre este tema, cf. W. Blank, "Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300", *Alemannisches Jahrbuch*, 1964-65, 61ff.

17. Frey 1946, 124-25, com citações de P. Strauch, *Margarethe Ebnser und Heinrich von Nördlingen* (Friburgo e Tübingen, 1882), 21 e 87ff.

18. Cf. Delogu Ventroni, *Barna da Siena* (Pisa, 1972), ilus. 70.

19. Belting (1981a), 96.

20. Sobre o afresco de Lorenzetti, cf. Belting (1987b), 104, e J. Poeschke, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (Munique, 1985), 111 e ilus. 259.

21. Jacobo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza* (Florença, 1725), 54-55. Sobre os milagres da Virgem, ver cap. 14, n. 50.

22. Cf. o testamento de Petrarca; H.W. Eppelsheimer, ed. *Petrarca, Dichtungen, Briefe, Schriften* (Frankfurt, 1956), 188.

23. Belting (1981a), 47, 95 e 282, com exemplos. Sobre as características especiais da *ouvrage*, cf. Meiss (1967), 41-42.

24. Pächt 1961, 402ff. e fig. 29.

25. Sobre Siena, cf. Vauchez (ver n. 3 acima), 106 com n. 23. Sobre o painel de Simone na Pinacoteca de Bolonha, cf. Pächt (1961), fig. 28 e F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300* (Bolonha, 1978), 200-201.

26. Nova York, Metropolitan Museum of Art. O painel medindo 58,5 x 39,2 é reproduzido a cores no catálogo de vendas da Christie's *Forthcoming Sales, November-December 1982.*

27. Meiss (1967), 280 e fig. 832. Sobre Malouel, cf. também *Europäische Kunst um 1400* (catálogo; Viena, 1962), nº 19, e G. Troescher, *Burgundische Malerei* (Berlim, 1966), 67ff. O tondo tem diâmetro de 64,5 cm.

28. Nova York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.913.

29. D. Miner, em *Art News* 64.10 (1966): 41ff. Cf. Belting (1987b), 160.

30. Meiss (1967), 132, 142 e fig. 572. Cf. T. Müller e E. Steingräber, "Die französische Goldenmailplastik um 1400", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 5* (1954): 48 e 72, e Belting (1981a), 115.

31. Sobre o tema em geral, cf. Meiss (1967), 40-41, 48-49, 50-51. Sobre o inventário de Luis de Orléans, cf. H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfevrerie et des joyaux de Luis 1, duc d'Anjou* (Paris, 1906). Ver n. 33 abaixo.

32. Cf. as edições acadêmicas de Millard Meiss.

33. J. Guiffrey, *Inventaire de Jean duc de Berry*, 2 vols. (Paris, 1894-96); B. Prost, *Inventaires . . . des ducs de Bourgogne . . .*, 2 vols. (Paris, 1902-13); e Troescher (ver n. 27 acima), 91ff.

34. Cf. M. Warnke, *Der Hofkünstler* (Colônia, 1985)

35. P. Heitz, *Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts* (Estrasburgo, 1909).

36. Cf. a história da pesquisa em Körner 1979, 11ff.

37. Sobre a "pequena imagem devocional", cf. Spamer 1930. Sobre os achados em Wienhausen (p. ex. emblemas da Verônica em pergaminho dos peregrinos), cf. H. Appuhn, *Der Fund vom Nonmenchor* (Wienhausen 1973).

38. Cf. Körner (1979), 39ff. com referências adicionais, e E. Mitsch, em *Europäischer Kunst* (ver n. 27 acima), 280ff., e *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts* (catálogo; Washington D.C., s.d.), com o rico material da Coleção Rosenwald.

39. Uma visão mais complexa encontra-se em Körner 1979, 32ff. Também cf. P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschmitt in vier Jahrhunderten*, 2ª ed. (Berlim, 1921), e H. Bewers, introdução a *Meister E.S.* (catálogo; Munique e Berlim, 1987), 7ff.

40. Por exemplo, Mestre E.S. e Mestre Banderol; cf. M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen, und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert* (1908ff.), nº 186 e nº 83. Inúmeras referências são encontradas em Bewers (ver n. 39 acima).

41. Por exemplo, em Petrus Christus; cf. Belting (1981a), 93 com fig. 26. Sobre as outras funções mencionadas, cf. G. Gugitz, *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten* (Viena, 1950), n. 4C (relativo às indulgências na diocese de Seckan em 1442), e Körner (1979), 34-35.

42. Körner (1979), 85 e fig. 7.

43. Sobre este tema, cf. O. Ringholz, *Wallfahrtsgeschichte Unserer Lieben Frau von Einsiedeln* (Friburgo em Brisgóvia, 1896). As três folhas (Lehrs n^{os} 68, 72, 81) foram reproduzidas em A.H. Mayor, ed., *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands* (Nova York, 1969), figs. 218-20, e Bewers (ver n. 39 acima), nos. 31-33.

44. Lehrs nº 143 e Mayor (ver n. 43 acima), fig. 208.

45. Lehrs nº 73 e Bewers (ver n. 39 acima), nº 35.

46. Lehrs nº 174 e Bewers (ver n. 39 acima), nº 84. Sobre a outra folha, com Pedro e Paulo, cf. Lehrs nº 190 e Bewers (ver n. 39 acima), nº 85.

47. Sobre o "Mestre de Veronica", cf. *Vor Stefan Lochner* (catálogo; Colônia, 1974), 36ff. (F.G. Zehnder), e nº 17 (Londres, National Gallery).

48. Sobre o díptico de Hans Memling, cf. M. Corti, *L'opera completa di Memling*, Classici dell'Arte (1969), n. 59; A. Zöller, *Hans Menling* [sic] (Seligenstadt, 1983), ilus. a cores 24-25; e Kermer (1967), nº 139.

49. H. Belting e D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler* (Worms, 1983), 95-96, com referências adicionais.

50. Sobre o díptico de Nieuwenhove, cf. Corti (ver n. 48 acima), nº 13; Zöller (ver n. 48 acima), fig. 18-19. Também cf. Bäumler, "Studien zum Adorationsdiptychon" (diss. Munique, 1983), 171ff. nº 13 e A. Rooch, *Stifterbilder in Flandern und Brabant* (Essen, 1988), 213ff.

51. Cf. Belting (1987b), 168-69, que define o retrato.

52. Um estudo sobre as novas funções da pintura em painel aparece em Belting (1987b), 128ff., e Belting (1981a), 69ff.

53. I. Bähr, "Aussagen zur Funktion ... von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeβ d. J. 1410", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45 (1984): 41ff.

54. Decker (1985), 114ff. e 128ff.

55. Ibid, 134-35.

56. W. Pinder, "Zum Problem der 'Schönen Madonnen' um 1400", *Jahrbuch der preuβischen Kunstsammlungen* (1923), 147ff. (sobre a "regoticização" [*re-Gothicization*]); *Schönen Madonnen, 1350-1450* (catálogo; Salzburgo, 1965); K.H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen* (Berlim, 1974), com histórico da pesquisa (1ff.) e informações sobre a Madona de Thorn (34ff.); H. Beck, V. Beeh e H. Bredekamp, em *Kunst um 1400 am Mittelrhein* (catálogo; Frankfurt, 1976), 4ff.; e J. Homolka, em *Die Parler und der Schöne Stil, 1350-1400* (catálogo; Colônia, 1978), 2:515 (também sobre a Madona de Thorn).

57. W. Beeh, "Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche", *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 5 (1965): 11ff.

58. J. Homolka (ver n. 56 acima), 3:39; G. Schmidt, em *Gotik in Böhmen*, ed. K.M. Swoboda (Munique, 1969), 226, 242 e fig. 157.

59. R. Fritz, "Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5 (1951): 161ff. e fig. 1.

60. J. Puraye, "L'icône byzantine de la cathédrale St. Paul à Liège", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 9.3 (1939): 193ff.; Grabar (1975), nº 36; e *Splendeur de Byzance* (catálogo; Bruxelas, 1982), nº IC7. As dimensões do painel são 34,5 x 29 cm.

61. As dimensões do painel são 35 x 26,5 cm. O estudo mais importante é de P. Rolland, "La Madonne italo-byzantine de Frasnes-les-Buissenal", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17 (1947-48): 97ff.; cf. R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting* 3.5 (Nova York, 1947), 56 n. 2 (análise estilística do painel); D.C. Schorr, *The Devotional Image in Italy during the Fourteenth Century* (Nova York, 1954), 53 (sobre exemplos italianos do modelo); M.J. Friedländer, "Über den Zwang zur ikonographischen Tradition in der flämischen Kunst", *Art Quarterly* 1 (1938): 19ff. (sobre as cópias e o exemplo de Kansas City); R. Faille, *Le culte de Notre-Dame de Grâce* (Cambrai, 1971); Kolb 1968, 86; ver n. 62 abaixo.

62. G. Passavant, "Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance", em *Mitteilungen des Florentiner Instituts für Kunstgeschichte* (1988).

63. Fontes em Rolland (ver n. 61 acima), 99ff. Sobre a cópia em Kansas City, cf. Friedländer (ver n. 61 acima) e E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass., Harvard University, 1953), 279-80.

64. M. Davies, *Rogier van der Weyden* (Londres, 1972), 216-17 e fig. 84.

65. G. Noehles, "Studien zur Quattrocentomalerei in Rom" (diss. Münster, 1974), nº 85 e pp. 25ff.; G.S. Hesberg, *A. Romano and His School* (Nova York, 1980).

66. E. Müntz, em *Gazette des Beaux-Arts* 16 (1877): 98ff.

67. F. Negri Arnolde, "Madonne giovanilli di A. Romano", *Commentari* 15 (1964): 202ff.; Noehles (ver n. 65 acima), nºs 26-39, 78-79 e doc. nº 56; A. Cavallaro, "A. Romano e le confraternite del quattrocento a Roma", *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5 (1984): 335ff. (com evidências específicas acerca das oficinas do pintor e 346 e fig. 3 sobre o painel da Virgem em Sta. Lucia del Gonfalone).

68. A. Schmarsow, "Un dipinto di A. Romano a Madrid", *L'Arte* 14 (1911): 118-19; M. Fagiolo e M.L. Madonna (ver capítulo 11, n. 2), 346; e Cavallaro (ver n. 67 acima), 347. As dimensões são 94 x 66 cm (ou 33 cm cada painel).

69. E.D. Howe, "A. Romano, the 'Golden Legend', and a Madonna of S. Maria Maggiore", *Burlington Magazine* 126, nº 976 (1984): 417-18.

70. Braun 1924. Também cf. as notas seguintes.

71. Cf. com bons exemplos, M.M. Gauthier, "Du tabernacle au retable", *Revue de l'art* 41 (1978): 23ff.

72. Mansi 1901, 23: 791-92. Também cf. M. Hasse, *Der Flügelaltar*, 9ª ed. (Dresden, 1941).

73. J. Formigé, *L'abbaye royale de St. Denis* (Paris, 1960), 120ff. com exemplos de capelas individuais. Nosso exemplo (Cliché des Archives Photographiques der Caisse Nationale des Monuments Historiques, nº MH 167211, em Paris), de um desenho de Percier (Cabinet d'Estampes), vem da capela de St. Romain-de-Blaye (Formigé, *L'abbaye royale de St. Denis*, 145-46).

74. E.W. Tristram, *English Medieval Wall Painting: The Thirteenth Century* (Oxford, 1950), 121ff. e ilus. 7; F. Wormald, em *Proceedings of the British Academy* 35 (1949): 165-66; e H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi* (Berlim, 1977), 188-89.

75. L. Lefrançois-Pillion, "L'église de St.-Thibaut-en-Auxois . . .", *Gazette des Beaux-Arts* 1 (1922): 137ff. Cf. P. Quarré, "Le portail de St.-Thibaut . . .", *Bulletin monumental* 123 (1965): 181ff.

76. Frankfurt 1976 (ver n. 56 acima), 136ff. nº 39. Cf. E. zu Solms-Laubach, "Der Altenberger Altar", *Städel-Jahrbuch* 5 (1926): 33ff.

77. E. Trier, "Der St. Ursula-Altar in Marienstatt", *Marienstätter gesammelte Aufsätze,* (1962), 29ff.; D.L. Ehresmann, "Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece", *Art Bulletin*, (1982), 359ff. e 364.

78. Decker (1985), 65-66, 81 e 113.

79. Cf. H. Keller, "Der Flügelaltar als Reliquienschrein", em *Festschrift Theodor Müller* (Berlim, 1965), 125ff.

80. Cf. estudo recente de Ehresmann (ver n. 77 acima).

81. Por exemplo, Decker (1985), 70 e 80ff.

82. Cf. ibid, 64 e 91, mas em sentido diferente.

83. Baxandall (1980), 62ff. e 83ff.; Decker (1985), 170.

84. G. Lill, *Hans Leinberger* (Munique, 1942); A. Schädler, "Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 28 (1977): 59ff.; Baxandall (1980), 311-12; e Decker (1985), 213-50.

85. Decker (1985), 250 e 262.

86. C. Altgraf zu Salm, "Neue Forschungen zur Schönen Madonna von Regensburg", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 12 (1962): 49ff.; G. Stahl, "Die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg", em *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, ed. G. Schwaiger e J. Staber (1968), 2:35ff.; A. Hubel, "Die Schöne Maria von Regensburg", em *850 Jahre Kollegiatstift zu den hll. Johannes Baptist und Evangelist in Regensburg*, ed. P. Mai (Munique, 1977); F. Winzinger, "A. Altdorfer", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 25 (1975): 31ff.; Baxandall (1980), 83ff.; Decker (1985), 261ff.

87. Capítulo 16b com n. 22.

88. Veste Coburg, Kupferstichkabinett (63,5 x 39,1 cm); cf. Decker (1985), fig. 121.

89. Hamburgo (1983), 135.

90. R. Fritz (ver n. 59 acima), 167 e fig. 6; Altgraf zu Salm (ver n. 86 acima).

91. Ver n. 61 acima.

92. Decker (1985) contém uma ilustração dessa obra.

20. RELIGIÃO E ARTE: A CRISE DA IMAGEM NO INÍCIO DA IDADE MODERNA

Em sua argumentação sobre a proibição de imagens no Antigo Testamento, Lutero resiste aos iconoclastas, dizendo: "Há dois tipos de imagens". Deus não estava falando de todas as imagens, apenas daquelas "colocadas em Seu lugar". Portanto, no Antigo Testamento, Ele teria proibido somente aquelas usadas para fins de culto. Elas devem continuar proibidas, argumenta Lutero – ou, melhor ainda, devem ser despojadas de sua função. Afinal, a liberdade de usar ou não a imagem é de quem a vê (texto 39B). Assim, ele incita seus contemporâneos a se libertarem do alegado poder das imagens (cap. 1c).

Existiam, de fato, "dois tipos de imagens" na era de Lutero. As paredes vazias das igrejas reformadas eram prova visível da ausência das imagens "de idolatria" dos papistas. Simbolizavam a religião purificada, desmaterializada, que agora depositava sua confiança na Palavra. Mas as paredes apinhadas das coleções particulares das residências, que não interessavam a Lutero, evidenciavam a presença de pinturas, as principais das quais (em gênero e por artistas), começavam a ser colecionadas. As coleções resultantes não foram atingidas pelo veredito contra as imagens em igrejas. Tendo perdido sua função na Igreja, as imagens foram investidas de um novo papel: o de representar a arte.

Essa coexistência de dois tipos de imagens parece não ter ficado confinada ao mundo da prática religiosa, como achava Lutero. Os teólogos e os *connaisseurs* de arte não falavam sobre as mesmas imagens. Os primeiros desejavam eliminar a aura sagrada das imagens antigas; os segundos buscavam uma definição de arte que estivesse em consonância com aquele novo tipo de imagem. Cada um à sua maneira, contudo, contribuiu para a crise que a antiga imagem enfrentou na época. Fora das igrejas reformadas, a linha divisória não se localizava mais entre a imagem religiosa e a secular. Ela agora separava um antigo conceito de imagem de um novo. Na Itália, onde as igrejas mantinham suas imagens, o que se viu foi um esforço, não de escolher entre os dois tipos, mas de sintetizá-los. As pessoas não vivenciavam dois tipos de imagens, mas sim dois modos de ver a imagem, dependendo se eram vistas como receptáculos do sagrado ou como expressões artísticas. Essa dupla visão da imagem persistiu, até mesmo quando aplicada a uma única obra. E embora o mundo católico não tenha pronunciado nenhum veredito contra a veneração de imagens, mesmo nele a imagem santa não podia escapar de ser metamorfoseada em obra de arte.

Lutero, que meramente defendia um menor controle da vida pela religião, certamente é mais testemunha do que causa do que foi chamado de "nascimento da era moderna a partir do espírito da religião".[1] A religião, não importa o grau de beligerância usado para se afirmar, não era mais a mesma. Lutou para preservar o espaço que ocupava antes, mas acabou sendo designada para a área segregada da sociedade em que a conhecemos agora. A arte ou passou a ser aceita nessa área ou permaneceu excluída dela, mas certamente deixou de ser um fenômeno religioso em si mesmo. No mundo da arte, as imagens simbolizam as novas demandas secularizadas da cultura e da experiência estética. Desta maneira, abriu-se mão do conceito unificado da imagem, sendo a perda, contudo, ofuscada pelo rótulo "arte", que passou a ser aplicado genericamente. O valor geral da imagem independente da idéia de arte tornou-se inadequado para a mente moderna. Sua abolição abriu caminho para uma redefinição estética, em termo das "regras da arte". Imagens artísticas e não artísticas passaram a aparecer lado a lado, sendo dirigidas a pessoas de diferentes níveis de cultura.

O processo que aqui descrevo nada tem a ver com a "perda do centro" proposta por Hans Sedlmayr, em seu livro sobre as deficiências da era moderna.[2] Ele vê em retrospecto uma definição humanista da arte, que estava apenas começando a ser formada à época de Lutero e Dürer. A comparação entre poesia e pintura como meios de expressão já é evidência suficiente de uma outra discussão ocorrida na época (texto 42). O pintor se tornava um poeta e, como tal, reivindicava a liberdade poética, incluindo o direito de interpretar verdades religiosas. O tema religioso, afinal, só poderia ser inventado pelo artista, já que não podia ser visto em realidade, como o são os objetos de uma natureza morta ou de uma paisagem. Essa nova presença da obra *em si* sucede a presença anterior do sagrado *na* obra. Porém, o que poderia significar essa presença? É a presença de uma idéia que se torna visível na obra: a idéia da arte, conforme concebida pelo artista.

É nesse ponto que chega ao fim a história descrita neste livro. A partir daqui, limitar-me-ei a destacar um contraste. Olhando em retrospectiva, a imagem, tema deste livro, se destaca de maneira mais proeminente. Com a nova distância, a nossa percepção da antiga situação fica mais aguçada. As fontes que nos informam sobre a teoria e prática das imagens são em si testemunhas do novo estado de coisas. O significado de *arte* passa a ter de ser explicado, já que não existiam justificativas prontas (à parte os textos da Antiguidade), e nem poderia haver. A nova pintura clama por uma hermenêutica da arte do tipo que já havia sido aplicado antes à literatura. Já não basta contar as histórias das imagens, como foi feito até mesmo aqui, neste livro. As imagens encontram seu lugar no templo da arte e seu verdadeiro tempo na história da arte. Uma pintura não deve mais ser compreendida em termos de sua temática, mas sim como uma contribuição para o desenvolvimento artístico.

a. Crítica e Destruição de Imagens Durante a Reforma

A crítica às imagens não foi um fenômeno novo durante a Reforma, muito embora os reformadores se esforçassem ao máximo para sustentar que foram eles os primeiros a condenar o abuso das imagens. No catolicismo do fim da era medieval, ouvia-se com frequência o clamor e os alertas contra os excessos do culto às imagens e de seu mau uso como meio de acumular capital.[3] A novidade era o contexto em que as velhas críticas se achavam. Com a Reforma geral da Igreja, a questão da imagem se tornou central. Os abusos cometidos pela Igreja papal com as imagens e também com as indulgências foram um meio bem-vindo de riscar uma linha divisória visível, onde todos a pudessem reconhecer.

Os reformadores, portanto, não poderiam se contentar somente em criticar as imagens. Como a situação exigia uma nova prática, a nova fé teria de se apresentar como uma Igreja sem imagens. A purificação do templo, com a retirada de todos os comerciantes e imagens, serviria para levar a Igreja de volta ao seu estado original, antes do seu descaminho. Neste sentido, a iconoclastia foi a crítica aplicada às imagens. Porém, a iconoclastia é um fenômeno de muitas facetas e também muitas contradições.[4] Nem mesmo os próprios reformadores chegaram a um acordo sobre como lidariam com ele. Karlstadt o via como uma oportunidade para o ativismo; Lutero a ele se opunha, alegando que seria uma ameaça de convulsão geral; e Zwingli defendia, com a retirada ordenada das imagens, uma posição intermediária entre os seus protetores e os iconoclastas. O debate entre os teólogos aparece em seus respectivos escritos. (texto 39).

Contudo, a iconoclastia não foi apenas um caso para os teólogos. Abarcou toda uma insurreição contra o capital e a autoridade, fossem os inimigos os odiados senhorios, ou os ricos mosteiros isentos de pagar impostos, ou o exército de ocupação da Espanha. A iconoclastia foi iniciada, às vezes, pelas massas, outras pelos oficiais de uma cidade em conflito com o domínio de uma igreja, mas raramente pelos teólogos. O ato da purificação simbólica do templo se transformou em uma arma potente para muitos, podendo ser usado tanto contra a Igreja, os magistrados locais, ou os ricos senhorios, que erigiam monumentos a si próprios (*simulacra*, na linguagem de Erasmo de Rotterdam) dentro das igrejas (texto 39D). Neste ponto, porém, esbarramos em controvérsias na história política e social que não podemos investigar adequadamente.

Na primavera de 1522, em Wittenberg, os teólogos, na luta pela Reforma da Igreja, precisavam do apoio dos governantes saxônicos. Para tanto, Lutero queria evitar qualquer perturbação que colocasse em risco a sua causa, preparando-se até mesmo para permitir ao eleitor o uso antigo das imagens. "Existem pessoas que ainda não chegaram a essa [correta] opinião [sobre as imagens]", dizia, e que só serão convencidas de seu erro por meio da pregação.[5]

Em Münster, ao contrário, os anabatistas provocaram a queda do regime, em 1534. Como movimento, já eram politizados havia muito tempo, sendo até mesmo rotulados

a. Crítica e Destruição de Imagens Durante a Reforma

A crítica às imagens não foi um fenômeno novo durante a Reforma, muito embora os reformadores se esforçassem ao máximo para sustentar que foram eles os primeiros a condenar o abuso das imagens. No catolicismo do fim da era medieval, ouvia-se com frequência o clamor e os alertas contra os excessos do culto às imagens e de seu mau uso como meio de acumular capital.[3] A novidade era o contexto em que as velhas críticas se achavam. Com a Reforma geral da Igreja, a questão da imagem se tornou central. Os abusos cometidos pela Igreja papal com as imagens e também com as indulgências foram um meio bem-vindo de riscar uma linha divisória visível, onde todos a pudessem reconhecer.

Os reformadores, portanto, não poderiam se contentar somente em criticar as imagens. Como a situação exigia uma nova prática, a nova fé teria de se apresentar como uma Igreja sem imagens. A purificação do templo, com a retirada de todos os comerciantes e imagens, serviria para levar a Igreja de volta ao seu estado original, antes do seu descaminho. Neste sentido, a iconoclastia foi a crítica aplicada às imagens. Porém, a iconoclastia é um fenômeno de muitas facetas e também muitas contradições.[4] Nem mesmo os próprios reformadores chegaram a um acordo sobre como lidariam com ele. Karlstadt o via como uma oportunidade para o ativismo; Lutero a ele se opunha, alegando que seria uma ameaça de convulsão geral; e Zwingli defendia, com a retirada ordenada das imagens, uma posição intermediária entre os seus protetores e os iconoclastas. O debate entre os teólogos aparece em seus respectivos escritos. (texto 39).

Contudo, a iconoclastia não foi apenas um caso para os teólogos. Abarcou toda uma insurreição contra o capital e a autoridade, fossem os inimigos os odiados senhorios, ou os ricos mosteiros isentos de pagar impostos, ou o exército de ocupação da Espanha. A iconoclastia foi iniciada, às vezes, pelas massas, outras pelos oficiais de uma cidade em conflito com o domínio de uma igreja, mas raramente pelos teólogos. O ato da purificação simbólica do templo se transformou em uma arma potente para muitos, podendo ser usado tanto contra a Igreja, os magistrados locais, ou os ricos senhorios, que erigiam monumentos a si próprios (*simulacra*, na linguagem de Erasmo de Rotterdam) dentro das igrejas (texto 39D). Neste ponto, porém, esbarramos em controvérsias na história política e social que não podemos investigar adequadamente.

Na primavera de 1522, em Wittenberg, os teólogos, na luta pela Reforma da Igreja, precisavam do apoio dos governantes saxônicos. Para tanto, Lutero queria evitar qualquer perturbação que colocasse em risco a sua causa, preparando-se até mesmo para permitir ao eleitor o uso antigo das imagens. "Existem pessoas que ainda não chegaram a essa [correta] opinião [sobre as imagens]", dizia, e que só serão convencidas de seu erro por meio da pregação.[5]

Em Münster, ao contrário, os anabatistas provocaram a queda do regime, em 1534. Como movimento, já eram politizados havia muito tempo, sendo até mesmo rotulados como rebeldes por um édito imperial. Expulsaram o bispo de sua posição de governante de Münster e lançaram um ataque generalizado sobre o dinheiro (visto por eles como um ídolo), retirando capital de circulação e reunindo todas as jóias no prédio administrativo da cidade. Sua expectativa milenária de salvação estava para ser realizada na nova encarnação da "Palavra" que, como sugerem as suas moedas memoriais, era identificada por eles como seu universo de paz. A partir dali, Deus seria honrado "somente no templo vivo e nos corações dos homens", e não na imagem do sacramento, como colocou um de seus líderes. O novo movimento, em Münster, dissipou todo e qualquer símbolo e memória perpetuados pelas imagens, guardiãs tão visíveis da tradição, que se impunham como obstáculo para um novo começo.[6]

A revolução em Münster foi um curto episódio ocorrido à beira da via principal da Reforma, que foi levada adiante pelas alas luterana e calvinista, chegando aos Países Baixos, em 1566. Também em outros lugares, a autodeterminação religiosa foi acoplada à autodeterminação política; uma forma de emancipação raramente se encerrava com a chegada de outra. Com a remoção das imagens, desenvolveu-se uma crise na maneira como a ordem antiga – dominada pela Igreja e os proprietários de terras – apresentava-se. Buscavam-se novas formas de manifestação pública. Quanto mais problemática ficava a esfera pública, mais rapidamente se desenvolvia a esfera privada, então apenas um fenômeno recente.

Em Genebra, a quebra de imagens, realizada no dia 8 de agosto de 1535, foi o evento culminante para a consolidação da Reforma. Os novos pregadores tomaram o controle assim que o bispo foi deposto de sua posição de governante da cidade. Calvino se juntou a eles, em 1536, embora só tenha conseguido fundar um regime teocrático na cidade em 1541, depois da derrubada das antigas fronteiras entre a vida secular e a vida eclesiástica. A nova era, tendo seu início marcado pela purificação das igrejas, foi celebrada com uma
279 placa quadrada de bronze (medindo 99cm^2), que permaneceu afixada à parede do prédio da prefeitura até 1798:[7]

> No ano de 1535, foi derrubada a tirania do Anticristo Romano. Repudiamos a superstição e restituímos a religião sacrossanta de Cristo a seu estado original, e sua Igreja a uma melhor ordem. Não foi sem um milagre do céu que a cidade, cujos inimigos expulsamos, teve restaurada a sua liberdade. O Senado e o povo de Genebra erigiram este monumento neste local para a memória eterna. Que sirva de testemunho perante seus descendentes da gratidão demonstrada a Deus.

O monumento, uma inscrição em latim clássico, no estilo da Antiguidade, é uma espécie de "ícone da Palavra", e traz uma memória verbal, em oposição à memória investida de imagens. É também, ao mesmo tempo, um manifesto da cultura humanista, em que a mente, representada pela palavra, triunfaria sobre a matéria e a "imagem exterior". A inscrição exprimia a vitória do "iluminismo" e o desejo de autodeterminação religiosa, em formato de proclamação e em tom de lei, obrigando a todos – pregadores, paróquia e cidade – à palavra de Deus.

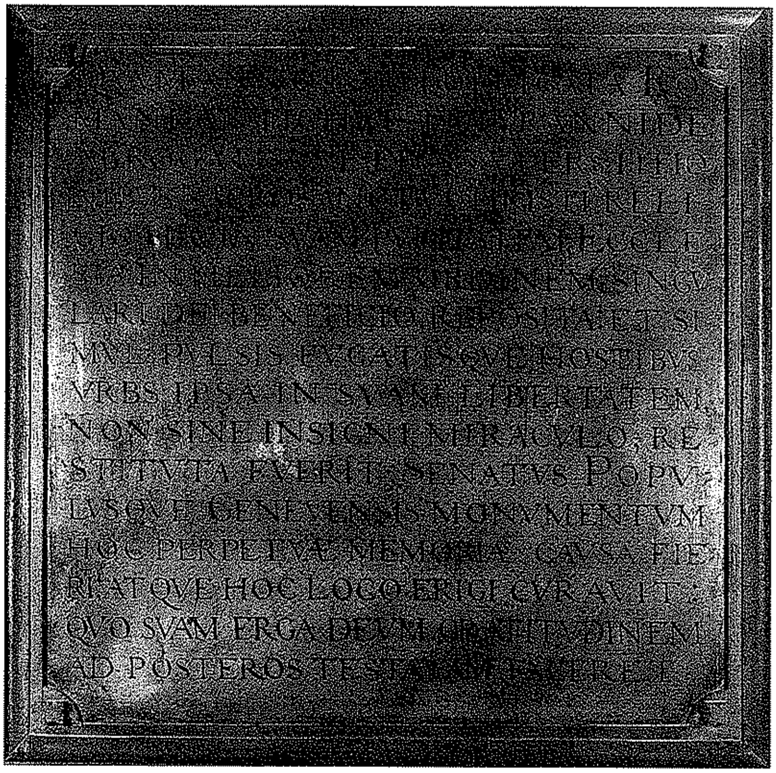
A religião era presente e visível por meio da palavra da Bíblia, tanto na vida pública como na privada. Toda e qualquer representação por imagens era proibida na "religião calvinista", como é denominada em uma gravura originária dos Países Baixos. A inscrição cívica fixa a inauguração de uma nova era na memória coletiva. A destruição das imagens (e não a introdução da Reforma, três anos antes) marcou a data oficial.

As formas assumidas pela iconoclastia, às vezes, revelam os motivos por trás desses atos. O cronista Fizion de Reutlingen descreve como a principal igreja da cidade foi "inteiramente purificada de sua substância supersticiosa e da idolatria papista", em 1531. Também os altares foram destruídos, e "as imagens derrubadas com escárnio".[8] Dois motivos sobressaíam: o primeiro, demonstrar a impotência das imagens, a que antes se atribuíra muito poder; o segundo, expor as antigas instituições, em particular a Igreja Romana, que tentara exercer seu poder sobre o povo por intermédio de tais imagens ineficazes.

Além da simples remoção das imagens, outro recurso foi deixá-las onde estavam e quebrar seus rostos e mãos, destituindo-as das características físicas que tanto impressionavam as pessoas. Se as imagens deixavam passar tal sacrilégio impunemente, então ficava comprovada de modo claro a sua impotência. Zombar delas era, às vezes, mais importante do que removê-las. A exposição das instituições que haviam administrado as imagens, às vezes, tomava a forma de punição por procuração, *in effigie*. Se os culpados não eram encontrados, transferia-se o ressentimento para as imagens por eles deixadas. A antiga Igreja passou a ser castigada por meio das imagens de culto. Por vezes, realizavam-se atos ritualísticos, empregando métodos de punição comuns na época. Se uma imagem era deixada de pé mutilada e escarnecida, como uma caricatura de si mesma, todos que haviam crescido respeitando-a podiam lembrar-se de forma bastante vívida de sua liberdade recém-adquirida.

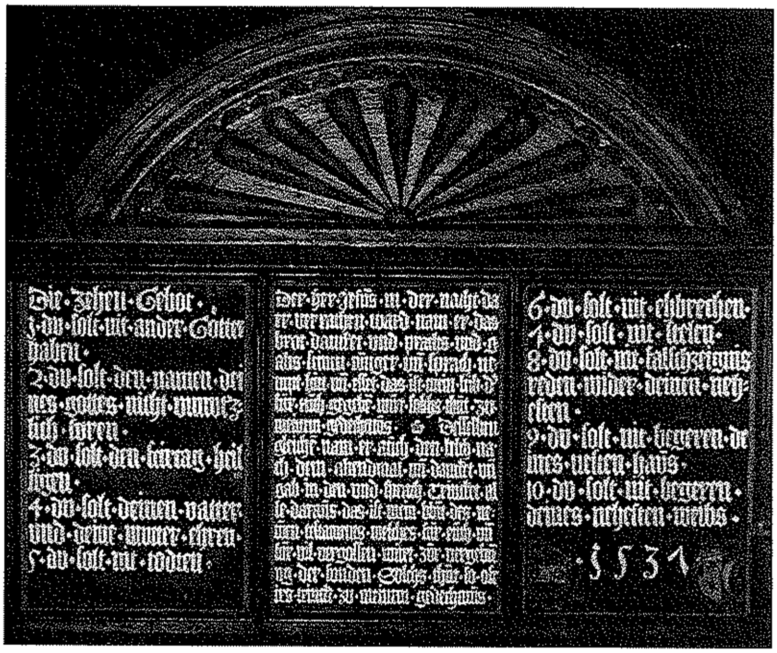
A Igreja Romana, alvo da iconoclastia, recebeu mais ataques por meio de panfletos satíricos. A melhor maneira de desmascarar o "erro" de Roma era denunciar o culto às imagens e relíquias como uma recaída no paganismo. Este ataque era particularmente eficaz quando os supostos paralelos eram tirados do judaísmo, para o qual todo e qualquer culto a imagens era uma aberração da fé verdadeira, sendo imediatamente punida por Jeová. A idolatria a que Salomão foi seduzido pelas mulheres estrangeiras era um exemplo muito ilustrativo.[9] Vista sob esta luz, a Reforma foi um retorno à verdadeira fé, como aquela que se seguira a todos os castigos lançados por Jeová aos judeus no Antigo Testamento. O que acontecia com a Igreja de Roma nas mãos dos iconoclastas, a se seguir a lógica dos panfletos, era apenas mais uma lição da história.

Lutero tinha ainda outras reservas com respeito às imagens, vendo-as como símbolos da falsa doutrina da justificação pelas obras. Considerava "mau uso" colocar uma imagem em uma igreja e alegar que, com isso, se estivesse "oferecendo um bom serviço e uma boa obra a Deus, o que é verdadeiramente uma idolatria".[10] Mas Lutero também guardava reservas sobre a violenta remoção das imagens. Era, a seu ver, comparável a uma semelhante



[illegible] RO-
[illegible] NIDE
[illegible] STITIO
[illegible] RELI
[illegible] ECCLE
[illegible] ORDINEM SINGV
LARI DEI BENEFICIO REPOSITA ET SI
MVL PVLSIS FVGATISQVE HOSTIBVS
VRBS IPSA IN SVAM LIBERTATEM
NON SINE INSIGNI MIRACVLO RE
STITVTA FVERIT, SENATVS POPV
LVSQVE GENEVENSIS MONVMENTVM
HOC PERPETVAE MEMORIAE CAVSA FIE
RI ATQVE HOC LOCO ERIGI CVRAVIT,
QVO SVAM ERGA DEVM GRATITVDINEM
AD POSTEROS TESTATAM FACERET.

279. Placa em bronze da Prefeitura, após 1535. Genebra, St. Pierre



Die · zehen · Gebot ·
1 · du · solt · nit · ander · Götter
haben ·
2 · du · solt · den · namen · dei
nes · gottes · nicht · unnütz
lich · füren ·
3 · du · solt · den · feirtag · hei
ligen ·
4 · du · solt · deinen · vatter
und · deine · muter · ehren ·
5 · du · solt · nit · tödten ·

der · herr · Jesus · in · der · nacht · da
er · verraten · ward · nam · er · das
brot · dancket · und · prachs · und · g
abs · seinen · jungern · und · sprach · ne
met · hin · und · esset · das · ist · mein · leib · d
er · für · euch · gegeben · wirt · solchs · thut · zu
meinem · gedechtnis · Desselben
gleichen · nam · er · auch · den · kelch · na
ch · dem · abendmal · und · dancket · und
gab · in · den · und · sprach · Trincket · al
le · daraus · das · ist · mein · blut · des · ne
wen · testaments · welches · für · euch · und
für · vil · vergossen · wirt · zur · vergebu
ng · der · sünden · Solchs · thut · so · oft
irs · trinckt · zu · meinem · gedechtnis ·

6 · du · solt · nit · ehbrechen ·
7 · du · solt · nit · stelen ·
8 · du · solt · nit · falschzeignis
reden · wider · deinen · neh
esten ·
9 · du · solt · nit · begeren · dei
nes · nehsten · haus ·
10 · du · solt · nit · begeren ·
deines · nehesten · weibs ·
· 1537

280. Altar, 1537. Dinkelsbühl, Congregação Evangélica-Luterana

justificação pelas obras, como se a destruição de imagens fosse em si uma boa ação. Não seria mais esclarecido deixar as imagens onde estavam, mas não mais rezar diante delas? "Devemos persuadir as pessoas pela palavra a não mais confiarem nelas. Pois o coração deve saber que nada poderá ajudá-lo (...) exceto a graça e a bondade de Deus". Era sobretudo o moralista que se agitava agora dentro de Lutero, que via a iconoclastia com suspeita, como um desvio da tarefa de renovação moral. "Seguindo tais leis, eles eliminam as imagens externas enquanto, ao mesmo tempo, preenchem seus corações com ídolos" (texto 39B). Os verdadeiros ídolos são os vícios dos homens e mulheres.

Um panfleto ilustrado com uma xilogravura de Erhard Schoen e publicado em torno 281 de 1530, alguns anos após os sermões de Lutero, leva adiante o argumento desse moralista. *Lamento da Perseguição dos Pobres Ídolos e Imagens do Templo* é um longo texto com 383 versos e seis colunas em que as imagens rejeitam a sua punição, porque os mesmos seres humanos que agora as punem, antes as tinham erigido e venerado.[11] A xilogravura destaca um contraste, como é comum nas imagens polêmicas da época, entre a remoção das imagens das igrejas e a arrogância dos iconoclastas, cercados de vinho, mulheres e dinheiro, que não vêem a viga em seus próprios olhos (Mat. 7:3). Após a queima dos supostos ídolos, os verdadeiros ídolos passam a ser venerados com uma consciência maior ainda.

No texto do panfleto, as imagens fazem uma confissão que também desnuda os seres humanos que as denunciam. Como imagens, teriam "um aspecto tão belo" que poderiam ser consideradas como "o próprio Deus", dando ouvidos ao clamor e às súplicas de todos. Mas aí segue a acusação dos acusados: "Vocês, que agora riem de nós, fizeram-nos ídolos. Não poderemos jamais ser curados, enquanto vocês continuam com suas farsas". Os "tantos e incontáveis" verdadeiros ídolos que regem as pessoas são os já bem conhecidos pecados mortais, que continuam a existir sob a nova doutrina.

Essa crítica à iconoclastia é mais radical do que a iconoclastia em si. A perda de poder das imagens, que não mais poderiam oferecer a salvação, devolveu as pessoas a si mesmas. As imagens eram sua obra e o culto a elas, seu erro. As pessoas permaneciam as mesmas, caso se desfisessem ou não das imagens, que forneciam apenas a aparência externa de suas imagens interiores. A moral é óbvia, como o virtuoso que se torna a única verdadeira imagem de Deus que pode existir na Terra. O argumento teológico, entretanto, aponta para além das esferas religiosa e ética. Na era moderna, os sujeitos permanecem a sós consigo mesmos. Podem inventar uma imagem, mas ela não contém nenhuma verdade além da que lhe é investida por eles mesmos.

b. Imagem e Palavra na Nova Doutrina

Em 1525, os artistas de Estrasburgo enviaram uma petição ao governo da cidade, pedindo ajuda para alterar a sua profissão, já que ficaram sem trabalho desde que "o respeito pelas imagens fora relegado pela palavra de Deus".[12] A Reforma ensinou o domínio da Palavra, que suprimia todos os outros signos religiosos. O cristianismo sempre fora a Revelação por meio da Palavra, mas agora esta era investida de um monopólio e de uma aura sem precedentes. Afinal, os novos pregadores só tinham a palavra das Sagradas Escrituras e nenhuma outra autoridade para praticar uma religião sem a instituição da Igreja. Eles queriam, por assim dizer, redescobrir o som primal da Palavra, livre de toda a escória e erros do papismo, e pregá-la às suas congregações. "Pois na Palavra está toda a nossa base, proteção e defesa contra todos os erros e tentações", como afirma Lutero em seu *Grande Catecismo* . "O reino de Deus é um reino para se ouvir, não para ver", anuncia ele em outro ponto. "A palavra de Deus, corretamente compreendida", como diz ele em suas *Conversas à Mesa*, "é a base da fé (...) Aquele que a tem pura e não falsificada pode (...) triunfar sobre todas as portas do inferno".[13]

Na época de Gutenberg, a palavra estava presente em todo lugar. A nova cultura humanista lucrou com isso, pois defendeu o reino do espírito por meio do espelho da palavra. A nova filologia concentrou seus esforços no trabalho de decifrar os verdadeiros textos dos autores da Antiguidade. Os humanistas queriam entender sua verdade, da mesma forma como os teólogos buscavam a verdade da Bíblia. Como ferramenta de argumentação racional, a palavra era o refúgio do sujeito pensante, que não mais confiava na aparência superficial do mundo visual, mas queria captar a verdade somente em conceitos abstratos. Esses intelectuais enfatizavam que um pintor só pode representar o seu corpo, mas que "a melhor imagem [dessas pessoas] é expressa nos livros" que elas escrevem.

Assim escreveu Erasmo para o eleitor de Brandenburg ao enviar-lhe o medalhão confeccionado por Quentin Massys com seu retrato.[14] A inscrição na primeira gravura feita por Cranach representando Lutero, naquele mesmo ano, contrasta as "características mortais", gravadas por Cranach, com a "imagem eterna de sua mente", que somente o próprio Lutero poderia exprimir.[15] Em 1526, Dürer encontrou uma fórmula clássica para o dualismo palavra-corpo (escrita) e imagem-corpo (retrato) em sua famosa gravura de Erasmo[16] que 282
contém, na verdade, dois retratos diferentes do mesmo acadêmico. O painel com a inscrição transcende a "semelhança corporal da vida", usando a "melhor [imagem] na escrita". É este painel que Dürer assina, como também foi sua a idéia de representar a personalidade espiritual ou intelectual do erudito mediante uma metáfora pictórica adequada. Agora, também os pintores tinham de praticar uma espécie de "discurso indireto" ao usar o sujeito humano como tema de uma pintura ou ao dirigir-se ao sujeito (o contemplador). A palavra escrita tinha mais peso do que qualquer imagem pintada ou esculpida.

Na teologia, a palavra tem o mais alto status, como palavra de Deus. Qualquer discussão em torno disso traz a questão de seu papel na Revelação – a questão se Deus estabeleceu outro meio que não a palavra para O encontrarmos. A resposta a essa questão necessariamente incluiria ou excluiria a imagem pintada tanto quanto a "imagem" dos sacramentos. A controvérsia sobre a Última Ceia trouxe ao primeiro plano esta questão fundamental. Lutero permaneceu fiel a Sto. Agostinho, acreditando que a Palavra tem poder suficiente para "transformar o elemento em sacramento", o pão em Corpo de Cristo. Em contraste, para Calvino, o pão é apenas um signo, que, como todos os outros signos, jamais poderá transformar-se naquilo que meramente significa. Portanto, o Corpo de Cristo é apenas uma "figura de discurso" (textos 40, II e 41, II). Essa divergência é de fundamental importância. Calvino não permitia a qualquer símbolo uma autoridade equiparável à da Palavra. Lutero reconhecia somente os "signos corpóreos" nos quais Deus se manifestava, além da "palavra de boca do Evangelho", incluindo entre os signos corpóreos o "batismo e o sacramento" (ibid.). A palavra era um dentre vários meios de se vivenciar a fé, o que nos leva de volta à imagem pintada.

Calvino, em contraste, não permitia nenhuma infração do monopólio da palavra. Somente ela nos permite ver "Deus como em um espelho". O único problema era como se dava a união entre espírito e Palavra. Para Calvino, a promessa de Deus era suficiente para crer que o espírito estava presente em Sua palavra. Ele rejeitava as imagens de Deus de forma radical, considerando-as criminosas, por usurparem de maneira voluntariosa e disparatada o direito da Palavra de incorporar o espírito. Para ele, a separação entre Deus e o mundo, entre espírito e matéria, era irreversível, sendo o espírito insensível a toda e qualquer experiência sensorial ou pessoal. As imagens poderiam ser usadas fora da religião, ou para instrução, quando adotassem um modo didático e narrativo, ou ainda para deleite, quando representassem a natureza visível (texto 41, I e V).

Lutero, entretanto, não via nenhum problema filosófico nas imagens. Para ele, uma imagem era um meio para um fim, que os contempladores iluminados poderiam escolher por si mesmos. As imagens eram "desnecessárias, porém livres" (texto 40, I). Boccaccio, no epílogo de seu *Decameron*, refletira que suas histórias poderiam "ser prejudiciais ou proveitosas, conforme a qualidade do leitor", mas que não eram boas ou ruins em si mesmas. Lutero aplicou essa abordagem pragmática às imagens religiosas, apesar de ter sido logo forçado a apresentar exemplos de seus efeitos benéficos.

Ao representarem eventos da Bíblia, as imagens trazem uma função narrativa e instrutiva, da mesma maneira que um texto bíblico. A imagem narrativa é, assim, uma alternativa aceitável à imagem de culto proibida. "Considero mesmo que as imagens das Sagradas Escrituras ou as que representam boas histórias sejam quase úteis", disse, uma vez que nos lembram, como os textos bíblicos, da salvação divina. No entanto, crucifixos e imagens de santos estavam também entre as imagens permitidas, que Lutero chamava de imagens da "memória ou de testemunho". Ele permitia as imagens em que "apenas a história passada e os objetos podem ser vistos como em um espelho", tanto como os "signos nas moedas", ao passo que Calvino permitia somente um espelho de Deus: a Palavra.

A pintura bíblica permitida por Lutero não se tratava de um fenômeno recente; já fora usada até mesmo na Igreja Romana, sem exageros. Lutero, entretanto, introduziu distinções sutis, que tinham de ser observadas com cautela. Para começar, ele não permitia que esse gênero de imagens fosse visto em igrejas, apenas em "salas e câmaras" privadas. Também queria que fossem acrescentadas "legendas" às imagens – isto é, citações bíblicas, de forma que, por intermédio de suas palavras autênticas, "a obra e a palavra de Deus pudessem ser vistas sempre e à nossa frente" (texto 40, I e III). Assim, alegava, a imagem pintada atuaria como ilustração da palavra ou dos feitos de Deus, registrados pela palavra. Na prática, como nas pinturas produzidas na oficina de Cranach, as parábolas de Cristo e os incidentes de sua vida eram os principais motivos das pinturas. A história da mulher adúltera, por exemplo, ilustrava a misericórdia que Deus oferece aos que crêem n'Ele.

A fé na Palavra manteve a sua prioridade, pois ela não deixava qualquer dúvida, sendo possível controlar se algo era verdadeiro ou falso. As imagens, pelo contrário, eram terreno incerto até que a Igreja protestante viesse a explorar uma arte que fosse sua própria. Na corte saxônica, que continuava a encomendar as antigas imagens devocionais, o eleitor, de início, empregava uma afirmação da palavra de Deus como legenda de suas moedas. Demonstrou visível apoio à Reforma ao utilizar o monograma VDMIE (*Verbum Domini manet in eternum*) do texto em latim da Primeira Epístola de São Pedro: "A palavra do Senhor perdura para sempre". Em 1522, foi introduzida a "rima" (i.e. acrônimo) nos bordados das vestimentas de inverno. "Há cinco anos," escreve o cronista, "o venerável doutor Martinho Lutero de Wittenberg começou a escrever e pregar, tendo restaurado à luz do dia a santa palavra de Deus".[17] O acrônimo VDMIE, que mais tarde passou a adornar o portal do castelo de Dresden, era uma fórmula que invocava a palavra como último refúgio em uma época de incertezas.

Em 1537, foi encomendado um simples painel contendo escritos como uma das primeiras peças destinadas para o altar servindo à nova doutrina, para a Spitalskirche, em Dinkelsbühl.[18] Um retábulo sem pinturas, sem imagens? O formato do tríptico vem da 280
tradição da imagem pintada, sendo sua ausência sublinhada de modo polêmico, substituída pelo texto escrito. Textos antes lidos em livros passam a ser exibidos no lugar previamente ocupado pela imagem, o altar, e demandam o mesmo tipo de veneração. O tríptico é fechado no seu topo por um pedimento semicircular ornamentado com conchas. Altares como este devem ter sido bastante comuns. Karel van Mander relatou dos Países Baixos que um tríptico feito por Hugo van der Goes, representando a Crucificação, teve pintados sobre ele os Dez Mandamentos.[19] O ato em si é a demonstração gráfica da antítese entre texto e imagem.

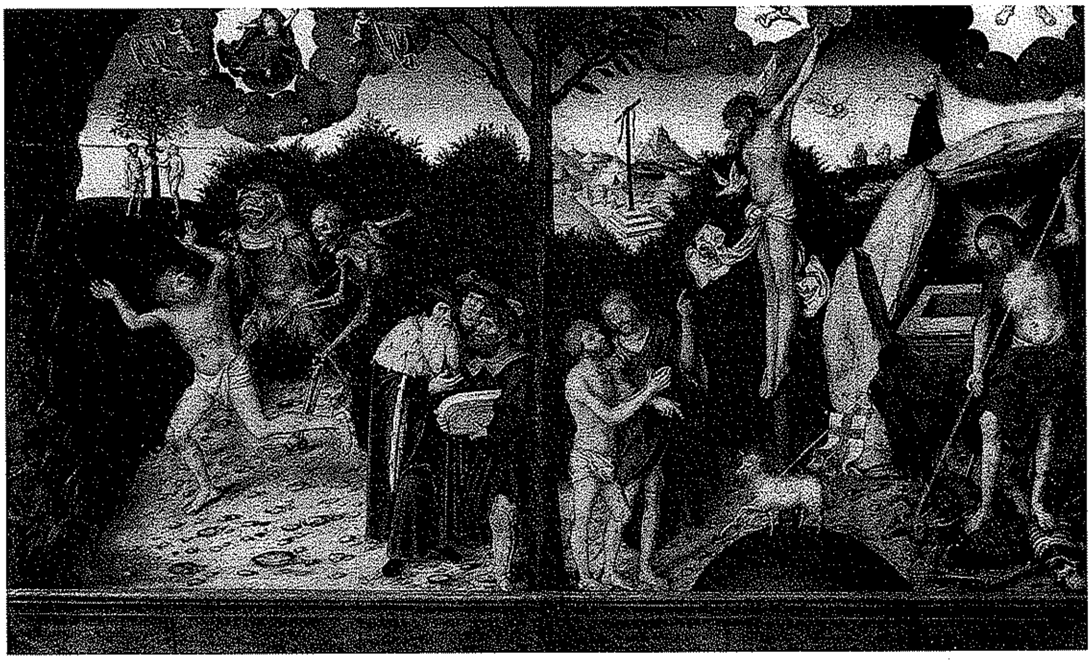
A Palavra divina, como ensinou Lutero, foi entregue na "lei" do Antigo Testamento e na "graça" do Novo Testamento, daí o texto contendo as palavras da Última Ceia estar ladeado, no altar de Dinkelsbühl, pelo texto do Decálogo de Moisés. A doutrina de Lutero, da lei e do Evangelho, pretendia distinguir a dupla natureza da palavra e relacionar os dois aspectos um para com o outro: um ameaça, enquanto o outro conforta. Não podemos cumprir as exigências da lei. Portanto, somos incapazes de nos justificar perante Deus usando nossos próprios recursos; assim, somos levados até o ponto da morte. Somente quando nos dermos conta de que nossos próprios recursos não são suficientes, poderemos entender, por meio da fé, que já temos justificação em Cristo. Depois da lei, a graça se encarrega. A doutrina de justificação de Lutero deu origem a uma nova maneira de representar a palavra de Deus em Dinkelsbühl,[20] maneira esta que encontra eco nos dois painéis do Decálogo.

Desde 1529, a oficina de Cranach tratava o mesmo tema da lei e da graça nas pinturas, 283 mas estas não eram feitas para igrejas. Nessa perspectiva, o altar de Dinkelsbühl é um corretivo aplicado pela palavra pura à imagem duvidosa e não confiável. Em Wittenberg, Lutero e o pintor, amigos, começaram a desenvolver uma imagem didática da lei e da graça. As inúmeras versões do tema, em que o "texto visual" é reescrito diversas vezes, revelam um diálogo contínuo entre os dois amigos, buscando persistentemente a solução ideal. O painel contendo imagens é tratado como um texto – emendado, editado e burilado. A empreitada é nitidamente uma tentativa de elaboração de um modelo para o novo gênero da imagem didática protestante.

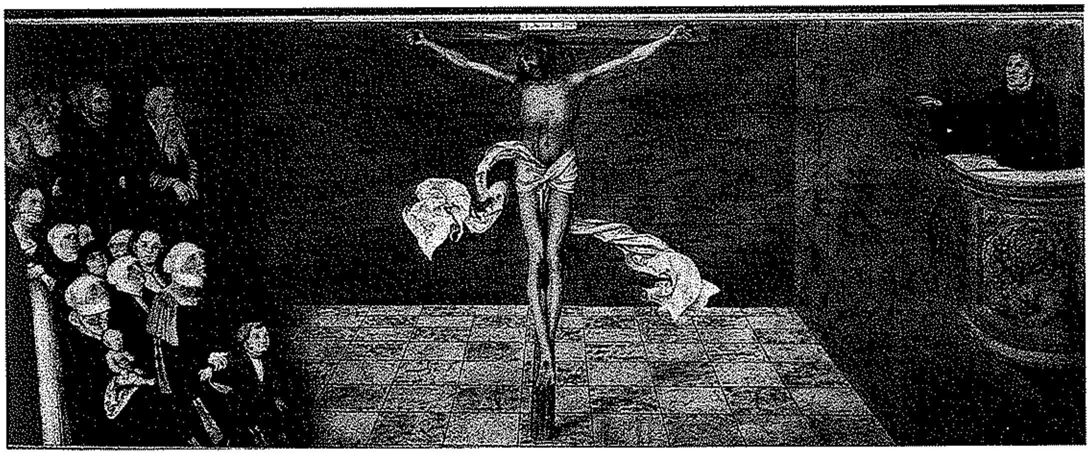
Vou me restringir aqui à versão de Gotha, que existe em uma xilogravura e em várias 283 pinturas,[21] embora estas tragam relevantes variações de detalhes. A própria forma da imagem convida a uma abordagem pela leitura. É dividida no centro, como as páginas de um livro aberto, por uma árvore, com folhagens somente no lado da graça. A estrutura bipartida da imagem é usada para mostrar a antítese entre lei e graça. É, na realidade, constituída de duas imagens conflitantes, que o contemplador deve comparar e contrastar, sendo levado a alternar seu olhar de uma imagem para a outra, como se fossem textos apresentando diferentes propostas, e fazer a associação entre os dois aspectos da palavra de Deus. À esquerda, o pecador Adão, sob a nuvem ameaçadora do Juízo Final, é levado para a morte e o inferno. À direita, guiado por João Batista, Adão se volta, pleno de fé, para o Redentor na cruz, que já o terá livrado do pecado e da morte.

Lutero via João Batista como um "mediador entre Moisés e Cristo" que, em sua pregação, "infundiu a letra com o espírito e reuniu a lei e o Evangelho". Assim, "na lei está a morte, em Cristo, a vida. A lei lança ao inferno e mata. Cristo eleva ao céu e faz viver".[22] Essa teologia é estabelecida na pintura. O contemplador vê, não uma figura natural, que atrai a sua empatia, mas sim uma tese pictórica que apela à razão. O espaço não é trabalhado para criar a ilusão de realidade; a composição em duas partes é composta sinteticamente dos "conceitos pictóricos" comuns às alegorias. As legendas, na parte inferior, são um complemento do argumento do quadro.

Nos grandes altares produzidos na Saxônia, após 1539, a alegoria didática foi adotada somente com uma certa hesitação, em um papel subsidiário. Neles, os sacramentos atraem o olhar com sua simplicidade robusta. Em Schneeberg (1539) e Weimar (1555), a Crucificação aponta para a Eucaristia que, em Wittenberg (1547), forma a peça central, juntamente com o tema da Última Ceia, sendo emoldurada nas laterais pelo batismo e a confissão.[23] Cranach, portanto, retratou precisamente os sacramentos que Lutero, como já vimos, considerava como "signos corpóreos" da presença de Deus na Igreja. A presença das imagens no altar



283. Lucas Cranach, Senior, *Lei e Graça*, 1529 (?). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum



284. Lucas Cranach, Senior, altar-mor, *predella*, 1547. Wittenberg, igreja municipal

é justificada pelo fato de que só representam o que Deus estabeleceu como as transações visíveis da fé. Melanchthon e Bugenhagen, que ministram o batismo e a confissão na pintura, atuavam na época na mesma paróquia que havia encomendado o altar. O retábulo deveria, portanto, ser compreendido como uma demonstração doutrinária. As pessoas da época não teriam encontrado um uso para uma imagem de culto.

Na *predella*, que em Wittenberg é unida ao altar, Lutero aparece em pessoa perante 284 a congregação. No lugar que era ocupado, na tradição católica, por retratos de doadores que, assim, alegavam estar justificando suas obras, vemos agora tipos ou exemplos ilustrativos do ofício do pregador. Isto também se aplica ao crucifixo no centro, à frente do qual Lutero se posiciona para fazer a sua pregação. A cruz é o conteúdo da mensagem proclamada pela Palavra, o meio mediante o qual pode-se alcançar a fé genuína. Somente a crença no Redentor na cruz pode justificar o cristão. O crucifixo é, portanto, uma espécie de signo pictórico ou conteúdo visível da palavra do sermão. A subordinação da imagem ao texto e à Palavra não poderia ter melhor expressão gráfica. A imagem é uma entidade a ser lida como um texto, investida de uma autoridade de segunda mão que lhe é repassada pela Palavra.

Três anos antes, em 5 de outubro de 1544, Lutero, pessoalmente, consagrara a capela de Schloss Hartenfels, em Torgau, a primeira igreja com interior genuinamente protestante; e foi o próprio Lutero quem decidiu sobre todas as imagens e o arranjo litúrgico. Ele pregou de um púlpito que guardava impressionante semelhança com o do altar de Wittenberg, com a exceção de que este trazia três relevos mostrando Jesus no templo aos 12 anos, a adúltera perante Cristo e a expulsão dos comerciantes do templo – representando os temas da doutrina, graça e justiça, que eram os temas de seus sermões. O pregador expressou também o desejo de que na nova capela "nada acontecesse, que não fosse o nosso amado Senhor falando a nós por meio de Sua santa Palavra".[24]

c. Imagem e Arte na Pintura Renascentista

A casa de Lucas Cranach estava de luto, após a chegada da notícia da morte de seu filho Hans, na Itália. O pintor enviara o filho para o sul a fim de aprender a nova arte da pintura e agora se repreendia por ter atraído a si mesmo o castigo de Deus (a Itália era o lar dos papistas). Neste ponto, Lutero entrou na casa e consolou o velho amigo. Se Cranach carregava a culpa pela morte do filho, "então eu seria tão culpado quanto você, pois também o aconselhei firmemente a fazer a viagem".[25] Vemos que o grande reformador sabia distinguir muito bem questões ligadas à religião daquelas ligadas à arte.

As artes da Antiguidade "voltaram à luz por meio dos italianos", como afirma Dürer em seu *Manual do pintor* (ou *Tratado sobre a medição*). O artista de Nuremberg fora duas vezes à Itália; lá aprendera que a pintura podia ser ensinada seguindo-se regras, como uma ciência. Em 7 de fevereiro de 1506, ele escreveu de Veneza a Willibald Pirckheimer contando que estava cercado de "*connaisseurs* da pintura". Também havia os colegas invejosos, críticos de seu trabalho, os quais argumentavam que "não seguia o estilo antigo, logo não era bom".[26] Jacopo de' Barbari, pintor veneziano que se encontrava em Nuremberg, na época, candidatou-se a um cargo na corte do eleitor da Saxônia com um tratado em que estabelecia uma teoria da arte da pintura (texto 42A).

À medida que caíam em desgraça, as imagens passavam a ser justificadas como obras de arte. Não podendo mais usá-las da forma antiga, de uma maneira mais direta, as pessoas passavam a querer apreciá-las com os olhos do pintor, testando seu próprio gosto. A profissionalização da pintura e o novo mercado resultante mudaram a situação. Em seu *Manual*, Dürer argumentava que "a pintura por si só provoca o prazer e não o tormento ou a opressão", desde que seja pintada de acordo com as regras da arte (texto 42C). Ele passara a comercializar suas obras, já que agora as pessoas colecionavam não apenas as suas imagens devocionais, mas também outras pinturas suas. A temática dos antigos ícones ainda tinha demanda, caso fossem produzidos com profissionalismo, como podemos inferir de uma nota de seu diário nos Países Baixos: "Pintei uma boa Verônica a óleo, que vale 12 florins. Dei-a a Francisco, o agente de Portugal. Em seguida, pintei outra Verônica, também a óleo, mas melhor do que a primeira e a dei ao agente Brandan, de Portugal".[27]

A teoria da pintura começou a ser desenvolvida na Itália. Leon Battista Alberti, enciclopedista cosmopolita, escreveu sobre tudo o que se possa conceber, mas nada teve tanto sucesso quanto a pintura, já que nada de grande relevância fora escrito sobre o tema desde a Antiguidade. A diferença entre seu compêndio sobre pintura (1435) e os livros produzidos na oficina de Cennino Cennini (por volta de 1390) é óbvia. Embora Alberti não tenha inaugurado a teoria da pintura, ofereceu aos artistas e *connaisseurs* um texto de referência. O conteúdo do livro era menos importante que o fato mesmo de existir, pois elevava a pintura ao status de uma ciência entre as "artes liberais".[28]

Anteriormente, a imagem fora designada como uma realidade especial e tomada literalmente, como uma manifestação visível da pessoa sagrada. Agora, ela estava, sobretudo, sujeita às leis gerais da natureza, incluindo a ótica, sendo, portanto, inteiramente designada para o mundo da percepção dos sentidos – as mesmas leis se aplicariam tanto à imagem quanto à percepção natural do mundo exterior. Ela se tornou uma janela simulada, na qual ou um santo ou um membro da família poderiam aparecer como num retrato. Além disso, a nova imagem estava entregue a artistas, de quem se esperava que criassem a partir de sua "fantasia".[29] Nessa perspectiva, uma obra era a idéia ou invenção de um artista, que também fornecia o padrão para sua avaliação. Com sua referência dupla à imitação (da natureza) e à imaginação (do artista), a nova imagem exigia uma compreensão da arte. Como os poetas, os artistas tinham licença para controlar o tema de seu trabalho; entretanto, em sua representação, estavam presos às regras da natureza. Savonarola, que conhecia mais sobre arte do que geralmente se acredita, resumiu tudo isso ao dizer em um sermão: "Podemos dizer que todo pintor pinta, na verdade, a si próprio. Enquanto pintor, ele pinta de acordo com sua própria idéia".[30] Quando Rafael morreu, Vasari declarou: "a pintura pode também ter morrido. Quando ele fechou os olhos, ela ficou cega". A última obra de Rafael, a maravilhosa Transfiguração de Cristo, foi montada atrás de seu ataúde, "e a imagem parecia viva, embora seu criador estivesse agora morto".[31] Nada poderia expressar com maior clareza o quanto a imagem passara a ser a obra do artista e uma manifestação da arte.

No tratado sobre pintura deixado por Leonardo ao morrer, ele reclamava que os pintores escreviam muito pouco sobre a pintura e que os escritores nada sabiam sobre ela. Seu primeiro objetivo com essa observação foi ver a pintura aceita como *scientia* entre as "artes que podem ser aprendidas".[32] Nenhum argumento era de difícil compreensão, desde que servisse a esse fim. A antiga imagem de culto fora usada como evidência de que Deus escolhera a pintura para representá-Lo perante a humanidade (texto 42E). Em sua obra *Vidas*, sobre biografias de artistas, Vasari usou com entusiasmo uma lenda sobre a pintura de Rafael em que Jesus carrega a cruz, o *Spasimo*, atualmente em Madri, para explicar a fama e o culto às antigas imagens miraculosas em termos da arte. A pintura, que não goza de grande prestígio hoje em dia, afundou junto com o navio que a transportava na travessia para Palermo, mas, levada pela maré, chegou à margem intacta em sua embalagem, a única peça de carga a sobreviver ao naufrágio. "Foi pescada da água [na costa de Gênova] e identificada como obra divina, daí ter escapado ilesa. Até mesmo os ventos enfurecidos e o mar bravio demonstraram respeito pela beleza de tal obra". A partir de então, a obra ficou tão famosa que, em Palermo, "obscurecia até mesmo o vulcão".[33]

Savonarola, que via a arte como símbolo de superficialidade, em contradição com o apelo cristão por simplicidade, deplorava o novo interesse por ela como um desvio do caminho da verdade. "Dar-lhes-ei um conselho. Evitem as obras de arte, consideradas riquezas mundanas. Hoje elas são forjadas para igrejas, com tal arte e a um preço tão alto, que eclipsam a luz de Deus", tentando-nos "a contemplar nelas, não Deus, e sim a arte". Devería-se admirar Deus, que criou as belezas do mundo, e não o artista, que meramente as copia. Foi um erro, afirma ele, procurar a imagem do artista na obra, em vez de ver nela a imagem de Deus.[34]

Ocasionalmente, e contanto que seu tema fosse suficientemente devoto, uma grande obra de arte tinha o mesmo sucesso de público da antiga imagem cultuada, muitas vezes com considerável lucro econômico. Vasari comenta, não sem uma ironia velada, que a pintura icônica de meio-corpo de Cristo carregando a cruz na igreja de São Rocco foi "a imagem mais venerada de Veneza até os dias de hoje. Tirou mais dinheiro em oferendas dos fiéis do que Ticiano e Giorgione ganharam em suas vidas inteiras".[35]

Todos esses exemplos iluminam aspectos de um processo em grande escala, difícil de reduzir a uma formula fácil. Para fazer um uso diferente da frase de Lutero há, agora, "dois tipos de imagens" ou imagens com duas faces diferentes. Há também dois tipos de temas –

os velhos temas das imagens devocionais e os novos, de mitologia e alegoria, que se alegava serem obras de arte desde os primórdios. O fato de Vênus e Cupido serem mostrados num tipo de painel que anteriormente fora monopólio dos santos só podia ser justificado dando à arte a mesma liberdade que à poesia para criar ficção e belas ilusões. Uma imagem de Vênus que não fosse uma obra de arte seria uma absoluta tolice.

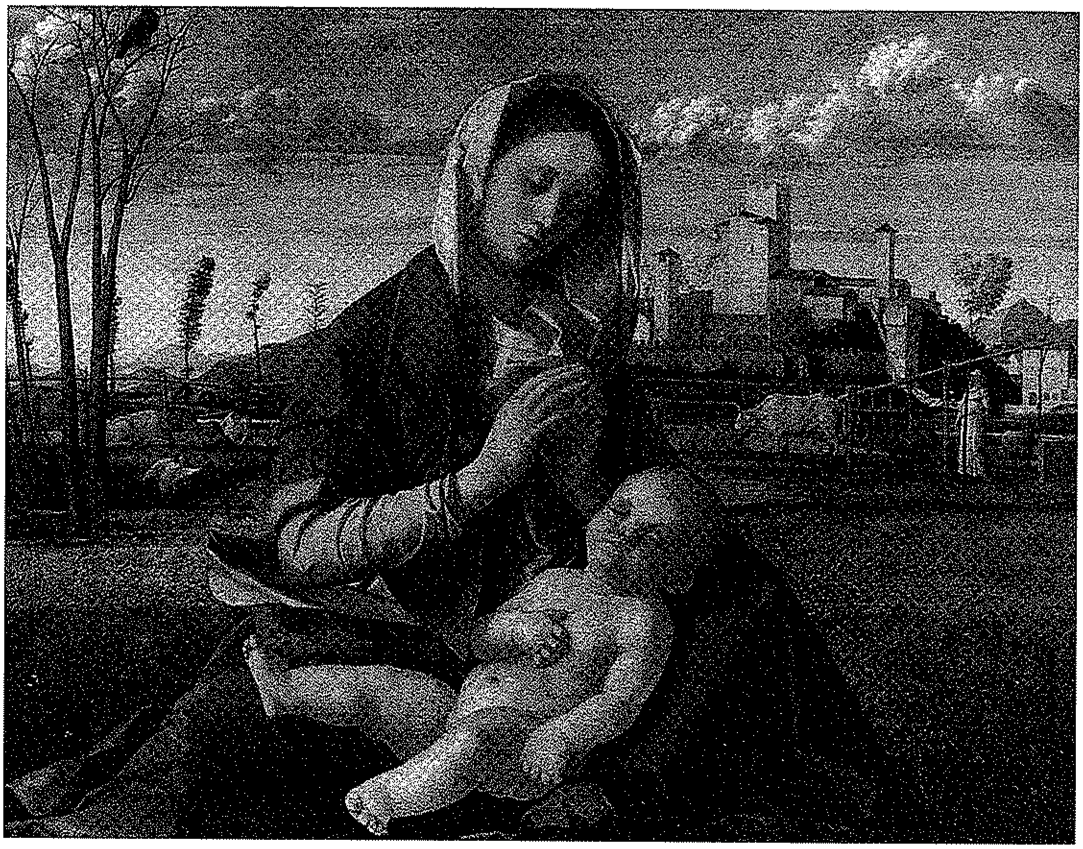
Os novos temas, que não tinham realidade própria, no sentido literal, agora afetavam o modo como as imagens eram vistas. Se o que eles descreviam se baseava em ficção, os temas mais antigos (imagens de santos e retratos), que eram interpretados literalmente, não podiam continuar livres da ambiguidade. Artista e contemplador concordavam duplamente quando a pintura representava tanto as leis da percepção quanto uma idéia original – isto é, quando era igualmente bela e profunda.

Os historiadores de arte costumam sofrer de cegueira profissional a respeito desse processo. Ou eles ignoram a crise da imagem aqui delineada, ou vêem o surgimento da nova imagem como o real início da história da arte. A partir de agora, buscaremos, por uma via de estudos ainda não trilhada e com a ajuda de exemplos vigorosos, a mudança no conceito da imagem. Os artistas se viam levados por novos argumentos quando tentavam apresentar suas obras como resultantes de um conceito estético. A imagem se tornou um objeto de reflexão tão logo convidou o contemplador a não considerar literalmente seu tema, mas sim a procurar a idéia artística por trás da obra.

O primeiro exemplo data aproximadamente do tempo da segunda estada de Dürer, em Veneza. Lá, ele encontra Giovanni Bellini, que, como Dürer registrou em uma carta, "é muito velho, embora ainda o melhor pintor". O painel de Bellini da Virgem sentada 285
em um gramado ou prado (em italiano, *prato*) representa o tipo de obra que deu forma ao julgamento de Dürer. Em oposição a uma arte dominada por Giorgione e a "nova" geração, esta obra tenta a síntese entre o velho ícone e o novo tipo de "poesia pintada".[36]

A Madona, mesmo mostrada de corpo inteiro, é vista em um *close-up* característico do ícone de meio-corpo. O Menino Jesus, adormecido, é uma exceção na tradição do ícone mariano, pois ele não fala ao contemplador e este também não pode a ele se dirigir. O sono é uma metáfora da Paixão e da morte, da qual o Filho de Deus ressuscitará. O sono do Menino Jesus se relaciona com o ciclo da natureza, que desperta para uma nova vida na primavera. O início da primavera, que domina a paisagem, é a época eclesiástica da Paixão e da Ressurreição. Assim, a paisagem na pintura é mais do que um mero pano de fundo: contém o argumento de que o mistério cristão está em harmonia com o ciclo da natureza. A inter-relação entre figuras e paisagens provoca o tipo de resposta que é fundamental para a compreensão da pintura, o tema duplo do qual se prova ser uma idéia singular quando vista em um nível metafórico.

O contemplador instruído poderia rapidamente reconhecer que os temas de paisagens e agricultura foram todos retirados da celebração de Virgílio da vida rural em *Geórgicas* e, portanto,



285. Giovanni Bellini, Madonna del Prato, ca. 1505. Londres, National Gallery

eram característicos da arte poética. Bellini, na realidade, não tinha necessidade de citar poesia, pois era capaz de descrever uma paisagem sem ajuda. Mas a experiência de Virgílio com a natureza no continente veneziano, também sua terra natal, era ainda tão válida e disponível quanto no presente. Seus temas integram a rivalidade entre pintura e poesia, já que a natureza é o tema comum das duas. Tal rivalidade envolvia a retrospectiva da Antiguidade que, por sua vez, também estabeleceu um padrão para a poesia. A pintura, portanto, antecipa um argumento, revelando seu caráter como obra de arte. O que era um tema piedoso e não ambíguo para um observador superficial, para um bem informado provava ser uma definição pintada da pintura.

Os pintores holandeses e flamengos, que retornavam da Itália por volta da mesma época, seguiam um caminho semelhante, mas podiam, além disso, apresentar a arte de pintar como uma importação do Sul. Há um exemplo revelador no Metropolitan Museum, de Nova York, da autoria de Joos van Cleve, que trabalhava em Antuérpia desde 1511.[37] 286
A natureza morta que chama a atenção na borda da pintura não é só um motivo novo para um ícone, mas é também um símbolo de uma pintura radicalmente diferente que procura enganar o olho, duplicando objetos reais. Os motivos individuais ainda são relacionados à Paixão, mas o significado artístico do arranjo, como um todo, recai sobre a correspondência do objeto natural com a imagem pintada. Muitos desses motivos já existiam na antiga pintura neerlandesa, mas nela eles ocorriam isolados, dispersos pelo interior. Só agora tornam-se naturezas mortas que passam, com todo direito, para o primeiro plano como tema *per se*.

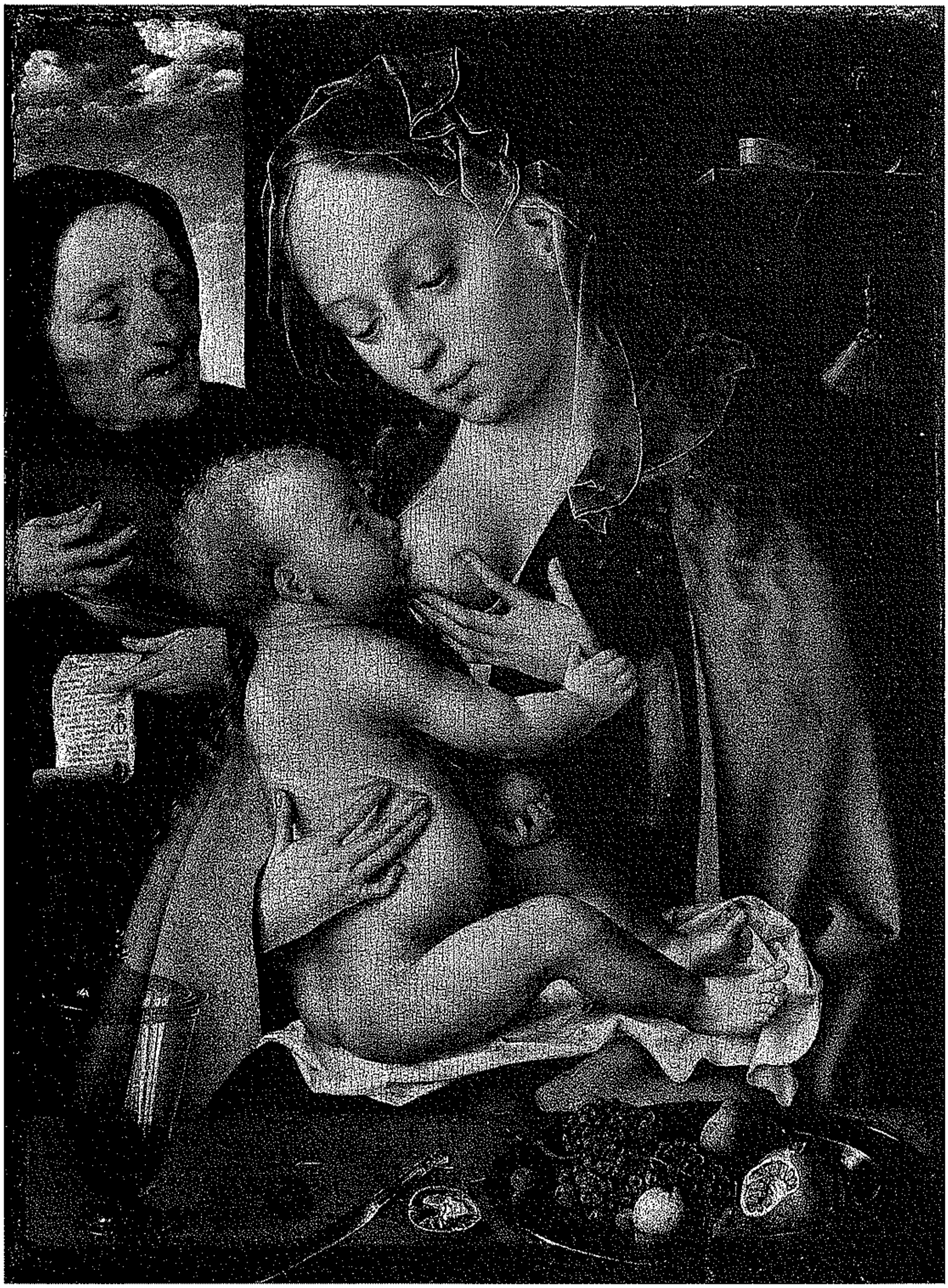
Onde essa equação mimética é verossímel, a imagem tradicional – nesse caso, a figura da Virgem – não mais poderia sustentar a impressão familiar de simples visibilidade. A natureza morta é a imagem espelhada de objetos naturais no mesmo sentido que a *aequalitas* agostiniana, mas a figura da Virgem, como uma *imago*, é uma semelhança em um sentido diferente e simbólico: é uma imagem pré-existente, não uma cópia de algo da natureza.[38] Joos van Cleve distinguia a "imagem" da Madona da natureza morta, colocando-a distante e citando a figura de uma velha pintura que, simbolicamente, representa o verdadeiro
protótipo: nesse caso, a *Lucca Madonna*, de Jan van Eyck, em Frankfurt. O pintor não era 287
o único naquela época a reproduzir os temas de velhos modelos neerlandeses. A Madona, agora podemos notar, é de fato uma *imagem* de uma Madona, repetida na nova obra como se a pintura estivesse citando sua própria história.

O homem velho que aparece no fundo, diante de uma janela aberta, assimila uma idéia pictórica de Dürer, que incorpora uma experiência veneziana.[39] Porém não é mais, como na obra anterior, José, da "Sagrada Família", mas sim o cliente que encomendou a pintura, que está segurando o pergaminho de orações, deixando ver só o final da Ave Maria e o começo do Magnificat. A figura da Virgem na pintura é aquela que aparece perante seu olho interior, sendo por essa razão que ele tira seus óculos de leitura. Isso finalmente ajuda a excluir qualquer sentido literário da imagem. O duplo enquadramento da figura principal na frente e no fundo não corresponde às leis de espaço, como um espectador inexperiente pode supor, mas nos convida a distinguir entre dois diferentes níveis de percepção e de realidade, justapostos na pintura. A crise da imagem antiga pode ser constatada na estrutura de múltiplas camadas da pintura. O ícone antecessor aparece como uma citação dentro da criação moderna do artista; essa aparência do passado apresenta qualidades perdidas do "ícone piedoso" e evoca a brilhante história da arte neerlandesa. Na época de van Eyck, o arcaísmo era a marca que distinguia a imagem cultuada (cap. 19d). Em van Cleve, a citação era parte da justificativa da imagem religiosa como tal.

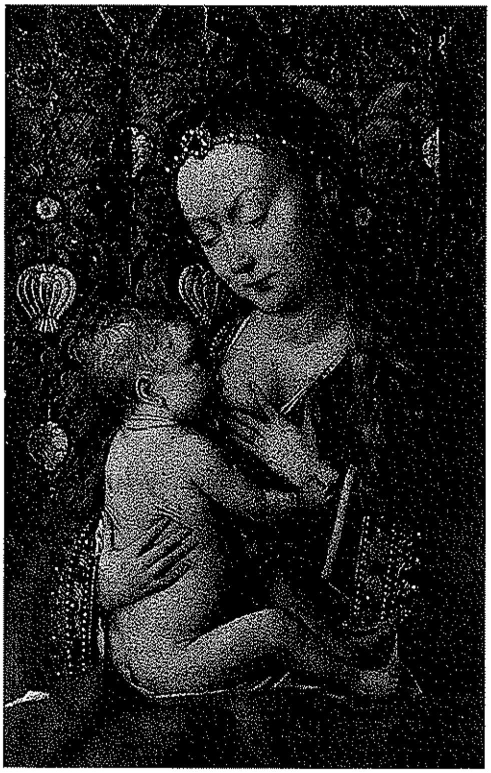
Os "romanistas" dos Países Baixos herdaram uma dupla tradição de pintura, já que os modelos nativos do legado de van Eyck e Rogier se contrapunham a novos modelos da arte antiga do Sul. Isto também está expresso no diário de Dürer, quando descreve sua visita a Bruges, em 7 de abril de 1521: "Mais tarde, levaram-me a São Jacó e me mostraram as deliciosas pinturas de Rogier e Hugo, dois grandes mestres. E então me mostraram a imagem em alabastro da Virgem na igreja de Nossa Senhora, feita por Michelangelo em Roma".[40] Os pintores muitas vezes tinham dificuldade em conciliar o estilo italiano com seus modelos nativos. A dualidade que permeia todas as imagens da época surge de forma particularmente dramática nos Países Baixos.

288 Um ícone de Cristo de Jan van Scorel, atualmente em Madri, testemunha vividamente o tipo de conflito que os artistas enfrentavam à luz da dupla tradição.[41] A figura em si repete o "retrato santo" de van Eyck (cap. 19c), mas a amplia para uma figura de meio-corpo. A face frontal imóvel agora adota um aspecto arcaico, pois van Eyck preservara a qualidade sacra de um ícone, ou melhor, de uma relíquia-imagem, de Roma. O novo cenário é um híbrido de nicho e templo. Na parte inferior, um nicho retangular sustenta a figura como se fosse uma estátua, mas é raso demais para envolvê-la. No topo, o nicho é estendido para dentro de uma estrutura de cornijas e pilares, com várias fileiras com todos os lados abertos, exibindo o "grotesco" em voga na arte italiana. Um duplo anel de *putti* cerca o Verbo Encarnado com gestos de familiar admiração, originalmente presentes nos tabernáculos sacramentais de mármore dos primórdios da arte renascentista. A arquitetura, portanto, parece sugerir a idéia de uma casa do sacramento que acomoda, mas não pode confinar, o *Corpus Domini*. Essa idéia, enquanto trabalha para contrapor o abismo entre o antigo ícone, agora uma imagem dentro de uma imagem, e a nova criação no espírito da arte "estrangeira" (italiana), ao mesmo tempo confirma o duplo aspecto de tais imagens.

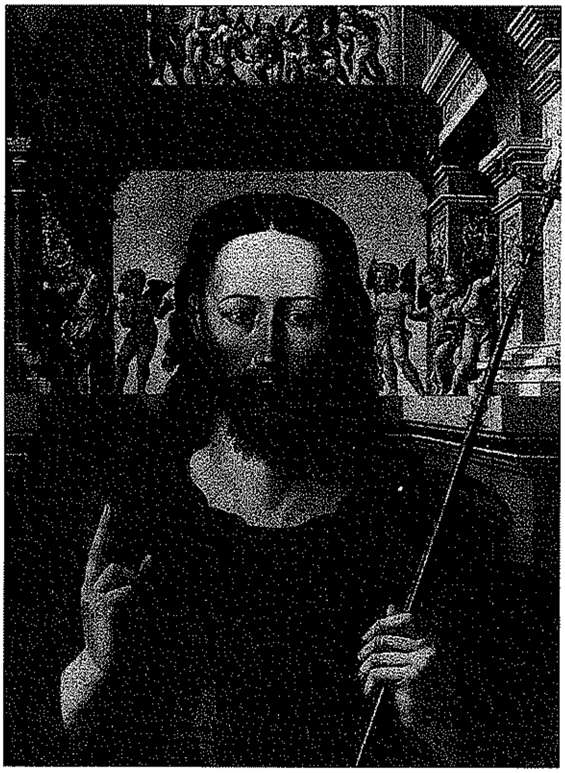
Uma geração mais tarde, no final de sua vida, Maarten van Heemskerk pintou uma
289 imagem com a qual proclamou a vitória da teoria italiana de arte na pintura maneirista como um *fait accompli*. Nenhum outro tema era mais apropriado para esse fim do que São Lucas pintando a Madona, pois a lenda de São Lucas sempre fora utilizada para demonstrar a aprovação divina do uso de imagens (cap. 4b). Nos Países Baixos, desde Rogier van der Weyden, esse tema tinha sido a marca registrada da guilda de pintores. Era, portanto, uma escolha óbvia para Heemstreck promovê-lo a um programa que explicasse a arte de



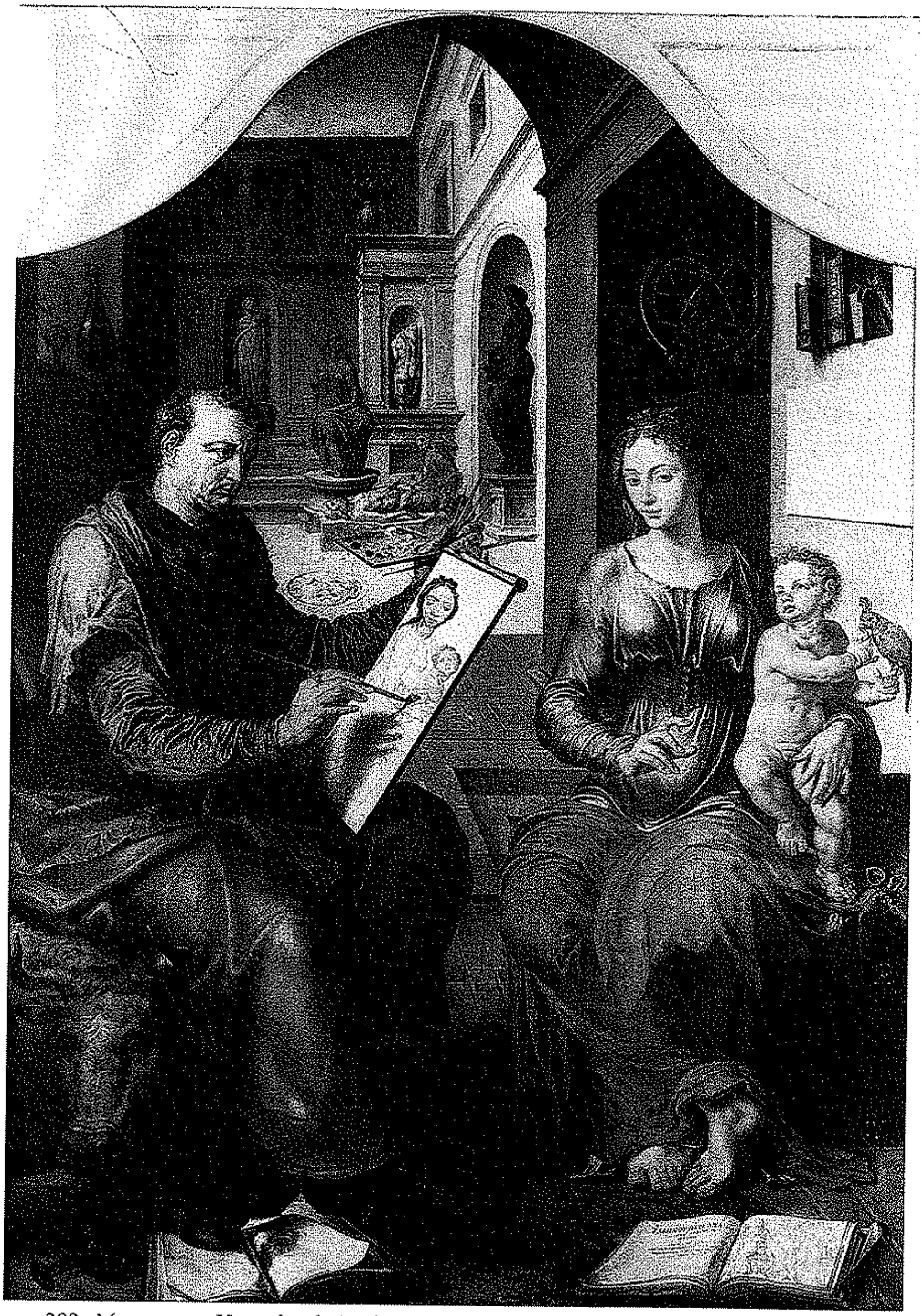
286. Joos van Cleve, Madona com Menino, após 1511. Nova York, Metropolitan Museum of Art



287. Jan van Eyck, Lucca Madonna, ca. 1435 (detalhe). Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



288. Jan van Scorel, *Salvator Mundi*, ca. 1520/1530. Madri, Museu do Prado



289. Maarten van Heemskerck, Madona de S. Lucas, ca. 1550. Rennes, Musée des Beaux-Arts

pintar baseada num fundamento teórico. Em seu grande painel no museu de Rennes, que ficava em exposição no saguão da prefeitura de Nuremberg até a era napoleônica, o artista argumenta que São Lucas foi um pintor da Antiguidade que dominara todas as regras da arte.[42] O pintor contemporâneo identificava-se com o protótipo do pintor do cristianismo, São Lucas sendo estilizado em um Apeles universal. Os muitos livros espalhados pela sua biblioteca, atributos notáveis de um homem de letras, completam o auto-retrato de um artista instruído.

A imagem, de fato um tratado pintado sobre a teoria e a prática da pintura, coloca o pintor santo em meio às estátuas antigas no pátio da coleção Sassi, em Roma, as quais o próprio Heemskerck desenhara 20 anos antes, mas que agora repete a partir de uma gravura. No fundo, atrás da paleta do pintor, vê-se Michelangelo esculpindo sozinho uma estátua, perto de uma outra, antiga, que se acreditava, na época, ser uma Roma. No primeiro plano, a figura ideal de Roma é repetida na Madona, cujo retrato São Lucas aparece pintando. A comparação entre as artes irmãs, que Leonardo já demonstrara ter terminado com a vitória da pintura sobre a escultura, não podia ser levada a termo sem a referência à arte antiga, que fornecia o ideal do *disegno*.[43] Mas o argumento padecia com o fato de que a arte antiga era conhecida somente por meio da escultura. Mesmo assim, a pintura triunfou, não só sobre a escultura, mas sobre a Antiguidade também. Na Madona, que não posa para São Lucas, e sim para nós, a imagem primordial do ícone é igualada com ousadia à imagem ideal da arte.

d. A Controvérsia a Respeito da Madona Sistina de Rafael

O debate sobre religião e arte, que tomara outro curso nos vários credos durante a época da Reforma, foi retomado por volta de 1800, quando o Classicismo estava sendo destronado pelo Romantismo. Dessa vez, ele estava focado no significado verdadeiro da pintura renascentista, que tinha um significado diferente para classicistas e românticos, uma vez que cada qual tinha sua própria idéia de excelência artística. A pintura renascentista não era nada além de clássica, com certeza pagã, ou seria também devota? A questão era confusa, já que as pinturas de igreja pareciam sustentar somente os ideais da arte antiga, como se os deuses antigos tivessem sido vestidos com roupas cristãs.

A controvérsia estava focada na *œuvre* de Rafael e em nenhum outro ponto isso se dava 290 com maior veemência do que em torno da Madona Sistina. A pintura tivera uma existência muito obscura até que o rei Augusto III, da Saxônia, adquiriu-a para as coleções de Dresden, em 1745. Quando Winckelmann relatou que "*connaisseurs* e amantes de arte" faziam peregrinações a Piacenza para ver a obra, ele provavelmente exagerou. A mais importante declaração foi a sucinta observação de Vasari de que Rafael "pintou o painel do altar-mor de São Sisto, em Piacenza, que é realmente uma obra sem paralelo".

Para alemães instruídos, que tinham crescido sem a arte católica das igrejas, a pintura logo se tornou a obra-prima definitiva. Winckelmann teve seu quinhão nessa reputação quando a recomendou, junto com as obras da Antiguidade, como um modelo a ser imitado. Em Dresden, ela ficava ausente da coleção por longos períodos porque estava "sempre no andar de baixo, no cavalete, para os estudantes", como Friedrich Schlegel anotou no segundo volume do *Athenäum*, em 1799. Em um longo estudo da pintura, Schlegel descreveu a confusão que tão devota obra causou entre os protestantes. "Eles estão correndo o risco de se tornarem católicos", diziam alguns reprovando. "Não há perigo, se Rafael é o padre", outros retorquiam. Logo em seguida, o próprio Schlegel tornou-se católico. No mesmo texto, ele resumiu o estado corrente do debate sobre a arte ao escrever: "Só republicanos nunca imaginarão algo sobre-humano. Se o artista não deseja abandonar completamente essa idéia, ele fica restrito a uma escolha entre repetir os ideais de um mundo de extintos deuses ou defender e desenvolver mais as personagens divinas e sagradas de uma fé até agora viva e ativa".[45]

Dois anos antes, Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck, em *Desabafos de um Frade Amante da Arte*, resolveram converter o Rafael clássico em um romântico. A intenção era que ele representaria o culto à genialidade numa nova religião da arte, na qual a inspiração divina transcendia a subliminar discórdia entre arte e religião. A antiga "idéia" do artista, sobre a qual Rafael escreveu na carta para Castiglione, agora se tornava a "aparição" da Madona no sonho de Rafael. Os irmãos Riepenhausen estavam entre os primeiros a aplicar esse rótulo à própria pintura da Madona Sistina. Uma gravura de aproximadamente 291
1816 mostra Rafael sentado, adormecido diante da pintura, em que a figura da Virgem ainda está ausente. A Virgem aparece para ele em uma nuvem, exatamente como ela seria representada na pintura.[46] A idéia de visão atribuída à pintura pelas interpretações subsequentes referia-se a uma visão real que o artista teria tido.

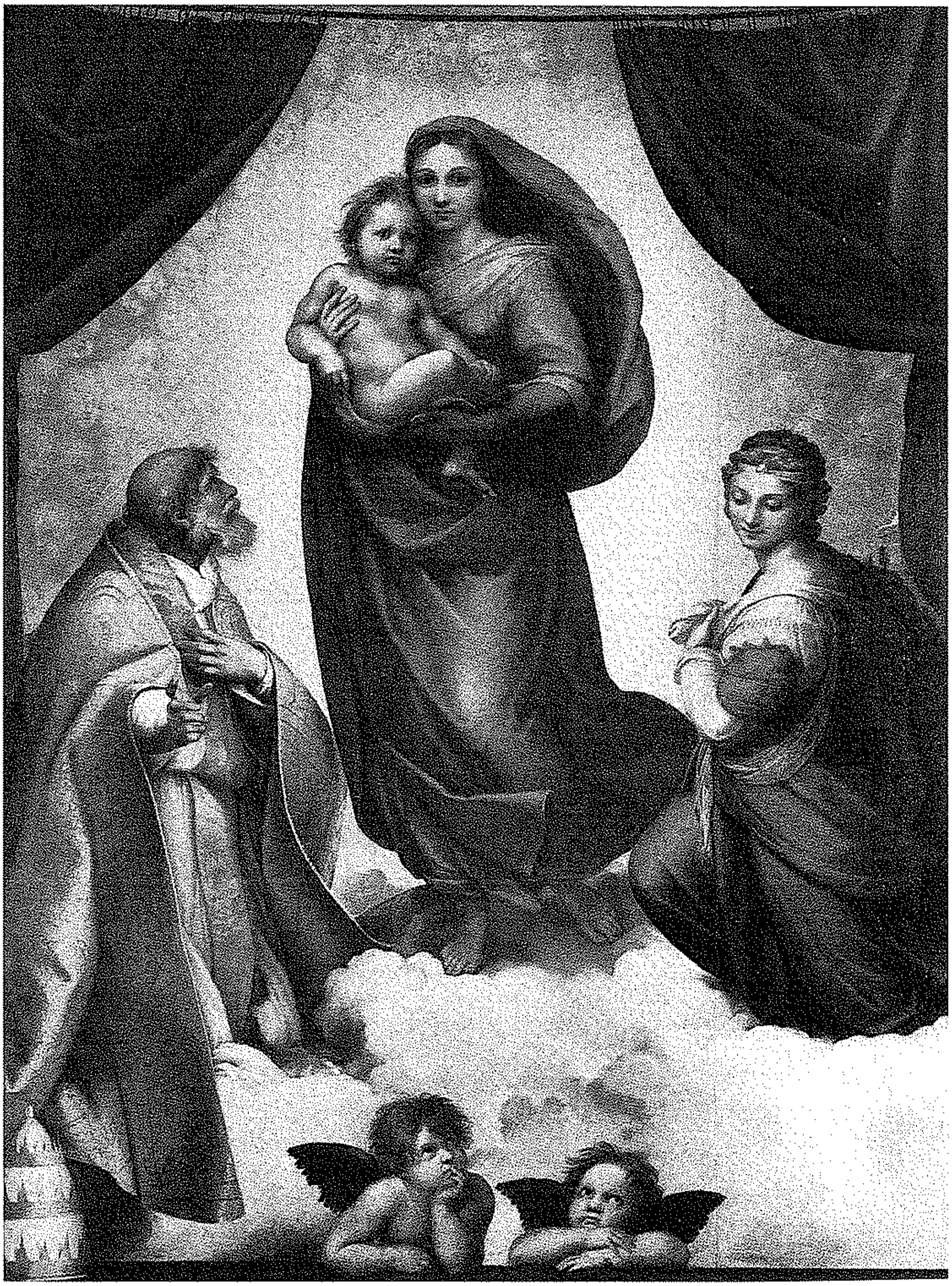
Os irmãos Riepenhausen estavam, ao mesmo tempo, referindo-se à Madona de São Lucas, na Academia Romana de Pintores, uma pintura na qual Rafael testemunha a aparição 292
da Virgem divina, também em uma nuvem, diante do pintor São Lucas. Enquanto Lucas contempla a Madona, Rafael contempla o quadro, no qual a aparição está tomando forma. Hoje em dia, há discordância se a obra é do pupilo de Rafael, Gianfrancesco Penni ou uma produção bastante posterior, um pastiche de Federico Zuccari.[47] Mas os românticos a viam como uma pintura autêntica do Renascimento, apresentando Rafael como um novo São Lucas. Assim, a visão da Madona, que fornece um ideal de arte, presta-se a se tornar uma confissão em retrospectiva do inspirado gênio. Na gravura de Riepenhausen, não é a Madona de São Lucas, mas a Madona Sistina que inspira o ato de pintar. A sensação de visão que se tinha perante uma obra de Rafael era, assim, expressa numa lenda sobre sua origem miraculosa.

O debate sobre a correta interpretação da pintura nunca chegou a uma conclusão. Poderia ela ser um paradigma da arte, se tivesse sido pintada para o altar de uma igreja? Embora a Madona Sistina fosse bem conhecida como uma peça de altar, Rumohr a via, em vista da nebulosa aparição não-espacial, como uma bandeira de procissão, o que explicaria a peculiaridade da concepção da imagem. Ainda é uma questão de debate se a famosa cortina, e com ela toda a imagem, teria um significado teológico mais do que puramente artístico.[48] Mas sabemos com certeza que o santo padroeiro Sisto, que contempla a Virgem, deveria supostamente homenagear Julio II (com quem se parece fisicamente) e seu tio Sisto IV, e que a obra foi encomendada por volta de 1513 para uma cidade que só se tornara parte do Estado papal em 1512.

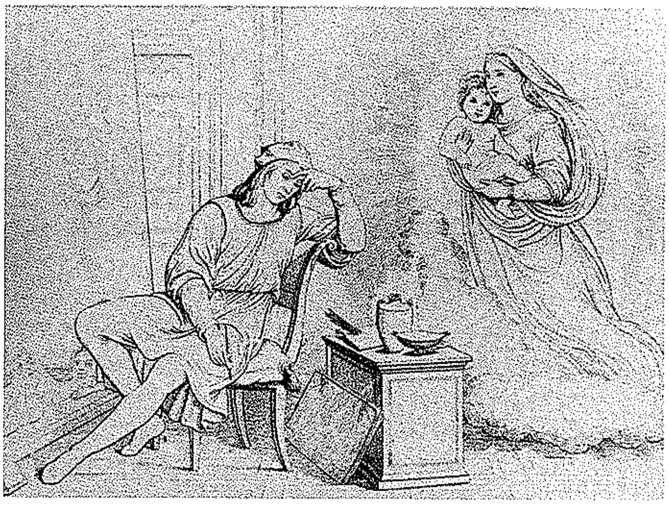
Se não levarmos em conta a história de sua interpretação e se, até onde for possível, tentarmos ver a imagem no contexto de seu próprio tempo, logo percebemos que ela é uma prova crucial para nosso tema de "religião e arte". Gostaria, agora, de desenvolver meu ponto de vista pessoal, que pode ajudar a esclarecer a definição de Rafael da imagem, e enquanto tomo o significado teológico da obra como ponto pacífico, concentro-me em seu conceito estético – o qual, certamente, não pode estar totalmente divorciado da teologia. O argumento é muito simples e, ao mesmo tempo, muito importante para a compreensão da obra. A cortina é mais bem compreendida como uma cortina de pintura, o que não é uma idéia nova. Mas o que era uma cortina de pintura naquela época, senão uma cortina na frente de uma imagem cultuada, que poderia ocultá-la ou revelá-la como uma aparição ritual? Leonardo justifica a nobreza da pintura com o status de imagem cultuada que obteve sua maior efetividade no momento da revelação. Quando as preciosas cortinas são descerradas, diz ele num sutil jogo de palavras, a concepção divina da pintura (a *Iddea*) aparece como se estivesse viva, estando a pessoa divina (*Iddio*) no ideal de beleza (*idea*), desse modo unindo religião e arte (texto 42E).

290 A cortina de Rafael só existe na pintura. Mas onde está a imagem que a cortina deve ocultar ou revelar? Não vemos nem um plano pictórico que coincida com o painel, nem um espaço na pintura que se abra por trás da moldura e da cortina. Superfície e espaço retrocedem em uma nuvem de luz – um banco de nuvens que excepcionalmente envolve também os dois santos da *sacra conversazione*. A cortina é o único resíduo que permanece da imagem material. Sua presença física é compartilhada somente pelo que era anteriormente o limite da pintura na parte inferior, onde dois anjos-crianças estão debruçados em pose de espectadores. O papa que fora canonizado ali colocou sua tiara pontifical, como seria usada dali em diante por seus sucessores na terra (Sisto IV e Julio II).

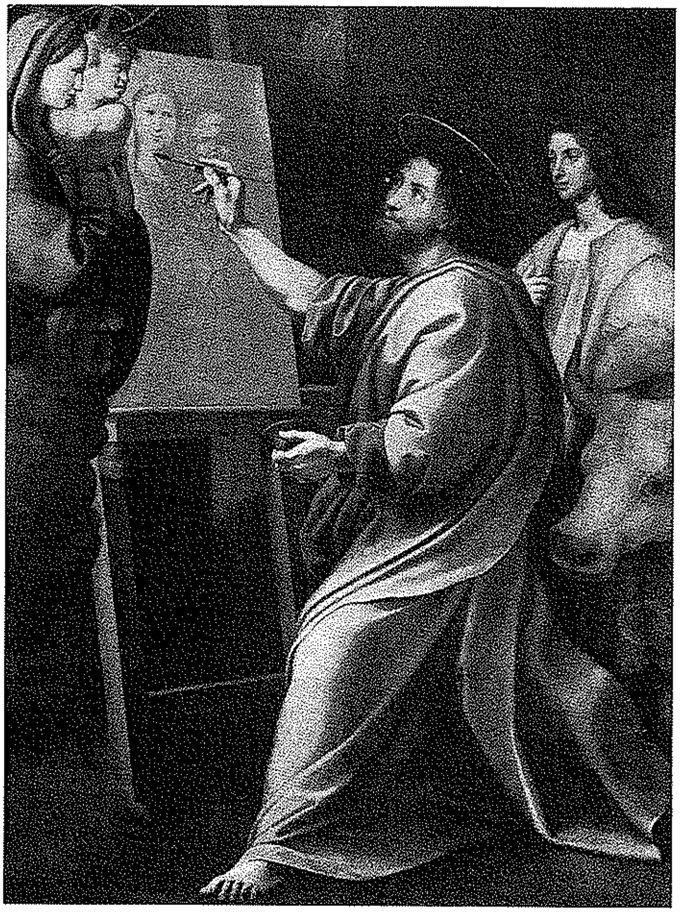
A cortina e o parapeito na parte inferior, em contraste dramático com a vista que se abre por trás, permanecem próximos do contemplador, como se ele pudesse tocá-los, enquanto que além abre-se uma distância incomensurável, um não-espaço sem fronteiras. A massa de nuvens, que à distância se dissolve em nuvens angelicais, reforça a impressão de uma visão celestial, muito parecida com a imagem que caracteriza a Madona de Foligno, de Rafael. Nesta, entretanto, é um motivo de fundo; na verdade, ascende para cima do horizonte da paisagem, que inclui o doador e os santos. A pintura anterior *contém* uma aparição celestial; a Madona Sistina, em contraste, *é* uma. A obra apela mais a uma visão



290. Rafael, Madona Sistina. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



291. Johannes Riepenhausen, O *sonho de Rafael*, 1816



292. Escola de Rafael, Madona de S. Lucas.
Roma, Academia S. Lucca

interior do que ao ato de criar uma ilusão de janela que tem que ser considerada pelo valor de sua aparência. Na ausência de um espaço natural, as figuras, sem coordenação espacial, aparecem como se estivessem diretamente diante dos nossos olhos; somente os dois *putti* têm um lugar mensurável na pintura. A presença das figuras principais é liberada, como se elas tivessem se tornado imagens "absolutas" no sentido literal. Quando as figuras são elas mesmas imagens, o painel não pode mais ser considerado como uma imagem, no sentido tradicional. A cortina é afastada de uma imagem que é, na realidade, a *idéia* de uma a imagem que assim participa de uma diferente ordem da realidade. A obra visível é um símbolo de uma beleza invisível.

Aqui, descobrimos Rafael elaborando uma filosofia pictórica que conduz a uma surpreendente conclusão sobre a crise da antiga imagem de culto. A imagem material se dissolve numa imagem de fantasia, justificada pela imaginação do artista e endereçada à do contemplador. *Fantasia*, no pensamento da época, era a promessa de liberdade que levava o sujeito a experimentar a si mesmo.[49] Fantasia é também a fonte da idéia artística, quer seja chamada *disegno, concetto,* ou *idea.*[50] À época de Rafael, essa idéia era ou "a noção de uma beleza transcendendo a natureza" ou aquela de "uma forma pictórica independente da natureza", ambas prefiguradas na carta de Rafael, quando ele se refere a uma "certa idéia" de beleza feminina absoluta "que vem à minha mente".[51]

A visão da idéia, que os piedosos românticos mais tarde trivializaram, tinha para Rafael 291 um duplo significado, derivado tanto da obra quanto da pessoa do artista. É a nova arte da pintura que altera a natureza das imagens contra as quais a Reforma direcionava suas polêmicas. A obra perde sua aura como um "original" no sentido religioso – uma imagem que exerce poder sobre os crentes mediante sua presença real. Em vez disso, ela se torna um "original" no sentido artístico, refletindo autenticamente a idéia do artista, a qual é, finalmente, ligada a uma experiência filosófica ou mesmo metafísica, formulada pela teoria de arte maneirista.

e. Arte como a *Mise en scène* da Imagem no Tempo da Contra-Reforma.

Subsequentemente, a relação entre imagem e arte parece tornar-se polarizada. Os "dois tipos de imagens" se separam dramaticamente quando as antigas imagens são inseridas nos quadros dos tabernáculos nos altares ou quando aparecem dentro da moldura de uma pintura que apresenta um comentário sobre elas.[52] A antiga imagem foi despida ao mesmo tempo de seu caráter objetivo e de sua historicidade, trocando a antiga aura do sagrado pela nova aura de arte. Em oposição aos protestantes, os teólogos católicos tinham duas maneiras possíveis de justificar a continuidade do culto às imagens. Eles podiam adotar o tipo de imagem da Reforma, despida de seus traços ofensivos – uma imagem que estimulava a reflexão teológica por meio de um conteúdo especulativo apresentado de um modo artístico.

Ou eles podiam levar a questão ao extremo usando imagens capazes de maravilhas, à maneira de relíquias, exigindo sua aceitação devido à idade. No primeiro caso, foi permitido à arte mediar uma noção sublimada da imagem que os teólogos também tomavam como sendo sua. No segundo, foi feito um apelo à natureza estranha das imagens antigas, que passavam por cima dos novos critérios de bom gosto por sua mera aparência. Esse culto ao estilo antigo não se aplicava a todas as imagens, somente às de outras épocas.

Alguns têm sugerido que o culto renovado das imagens antigas pode ter sido uma concessão feita à piedade popular, à qual se devia maior consideração. Houve até rumores sobre o "fracasso" do Concílio de Trento, mas suas decisões a respeito de imagens permitiram muitas interpretações diferentes (texto 43).[53] Em todo caso havia, dentro da Igreja, várias escolas de pensamento com opiniões diferentes. As novas ordens, em particular, adotaram uma diretriz militante para com as imagens, usando as que eram cultuadas, deliberadamente, como meios de propaganda. A seleção era inerente ao processo. O culto fora sempre focado em umas poucas imagens privilegiadas. Agora, voltava-se para exemplos que datavam de antes da era da arte. A tarefa da arte era apresentá-las com a dignidade merecida nos ambientes suntuosos, em capelas especiais já existentes ou em molduras e montagens nos altares, mostrando e interpretando a imagem venerada para o público.

Um processo que havia ocorrido de modo um tanto diferente na Antiguidade parece ter-se repetido nesse momento. O objeto do culto antigo foi então excluído da nova esfera da arte, tanto por sua idade como pela aparência. Agora, também, os artistas famosos criavam receptáculos suntuosos para esculturas e painéis completamente desprovidos de pretensões artísticas, mas trazendo características visíveis de mito. O procedimento foi corroborado por uma vigorosa produção de tratados, os quais forneceram a única informação que possuímos hoje da história dos antigos ícones e estátuas. Em muitos lugares, as fontes sobre as antigas imagens começavam apenas durante o período da Contra-Reforma. Os temas favoritos eram as lendas sobre as origens das imagens e os milagres que elas operavam.

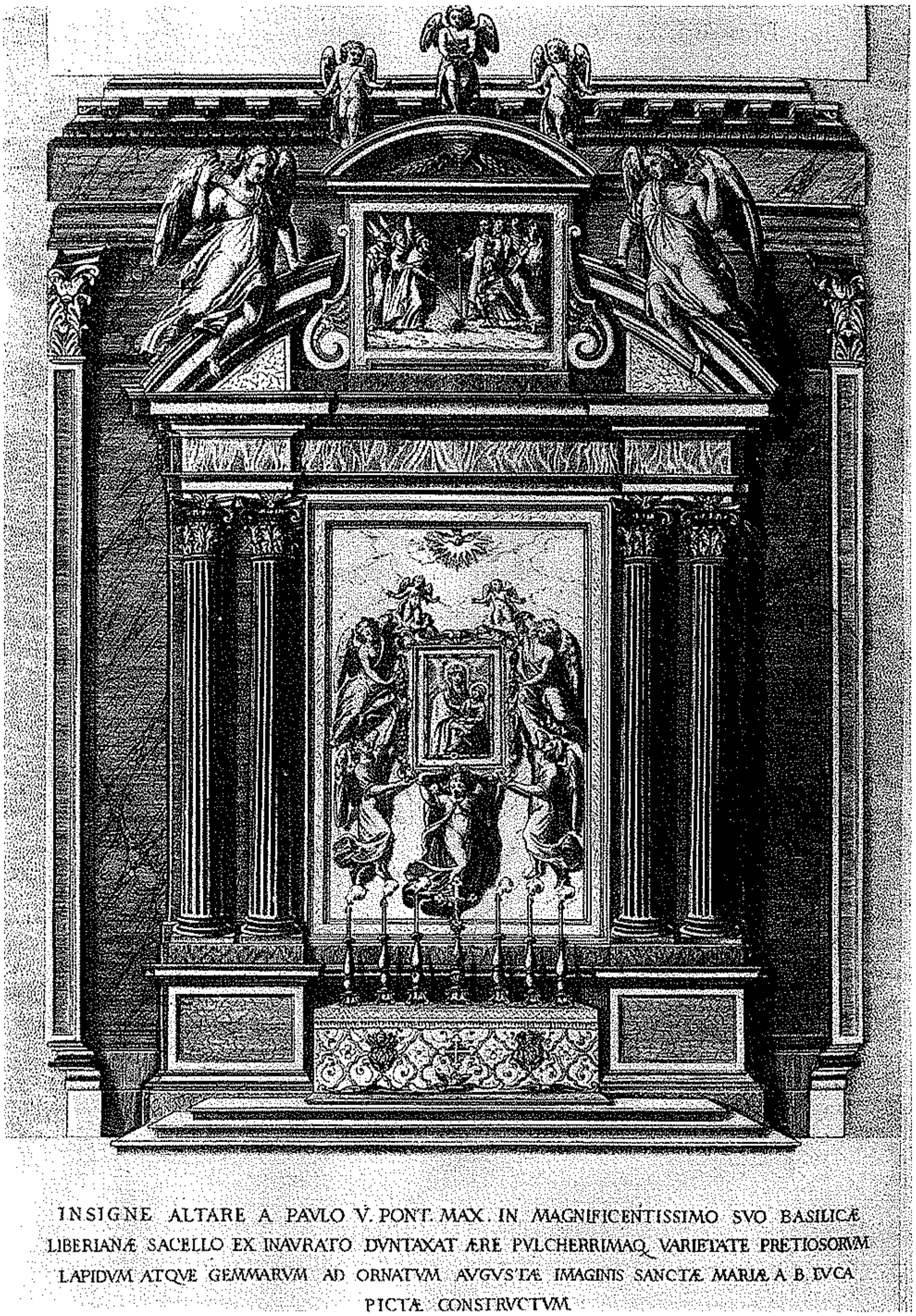
O cerimonial, encenado com arte e liturgia e respaldado pela propaganda impressa, era rigidamente controlado pelas instituições eclesiásticas, que sustentavam a causa das imagens como um meio de impor disciplina aos membros da Igreja. Essa estratégia e a real apresentação das imagens têm um tom defensivo, beligerante até, completamente inexistente na Idade Média. O ceticismo e as idéias reformistas presentes em grupos dentro da própria Igreja faziam mais pressão sobre a discussão a respeito de imagens. Não só o dualismo entre imagem e arte, que emergia mais e mais claramente no Maneirismo, mas também a natureza anacrônica do culto à imagem (o que os teólogos não admitiriam), prepararam o terreno para a intoxicação barroca com sua representação suntuosa. Quanto menos favorável o clima geral se tornava para o antigo uso das imagens, tanto mais este culto era imposto aos crentes como um dever, e mais intensos ficavam os esforços para criar uma nova espécie de aura. Mas havia outra diferença também. Na Idade Média, o culto às imagens era gerido de modo local. Agora, tornava-se assunto da Igreja como um todo, cuja identidade dependia dele, o que explica a militância e o zelo missionário das ordens que apoiavam as imagens.

No séc. XVII, os jesuítas começaram a coletar todas as informações sobre imagens milagrosas. No *Atlas Mariano*, de 1657, há uma lista de 1.200 exemplos de tais ícones, rigorosamente classificados em termos de lugar e status.[54] No prefácio, o autor, Gumpenberg, declara que a Virgem Maria odeia "pintura requintada e supérflua", isto é, arte. Qualquer um que tivesse dúvida a respeito da história primitiva do culto às imagens devia consultar os anais da igreja do cardeal Barônio, onde era demonstrado o uso das imagens por cristãos primitivos. Para encontrar as razões que guiaram a Igreja no culto às imagens, aconselhava-se a leitura do cardeal Roberto Bellarmine.

No Atlas de Gumpenberg, o ícone da Virgem de Sta. Maria Maggiore (cap. 4d) detinha 21
o segundo lugar depois da imagem milagrosa de Loreto. Em 1569, o superior da ordem, Francisco Borgia (1565-72), obteve permissão do papa para copiar esta imagem para uso dos jesuítas. De uma só vez, ele enviou cópias a todas as cabeças coroadas da Europa, instruindo-as a estabelecer locais de culto para elas, bem como organizar uma veneração geral da imagem. Em San Andrea al Quirinale, mosteiro da ordem em Roma, os noviços tinham de rezar duas vezes por dia diante da cópia, que ainda está no seu lugar até hoje. O colégio da ordem, em Ingolstadt, também recebeu uma cópia, que mais tarde induziu o padre Jacó Rem a um transe, tornando-se, então, o emblema oficial das escolas da ordem, na Bavária.[55]

Em Roma, um outro ícone, a imagem titular da igreja da Virgem, em Trastevere II
(cap. 7c), foi dado a uma das primeiras capelas (1584-89) especialmente reservada para um culto a imagens. O doador, o cardeal Altemps, encomendou a decoração das paredes consagradas inteiramente à glorificação do Concílio de Trento.[56] Em Sta. Maria Maggiore, 21
o culto do famoso ícone tornou-se tão importante e tão urgente que não podia mais ser deixado na confraria de *Gonfalone* e foi progressivamente passado aos cuidados da cúria papal; contudo, somente em 1613 o ícone pôde ser removido para a suntuosa Capela Paulina, mandada construir por Paulo V especialmente para ele. Os afrescos, pintados pelos principais mestres da época, são um verdadeiro compêndio da teologia e do histórico culto à imagem. O tabernáculo proto-barroco sobre o altar, um resplandescente oratório, afastou 293
a imagem das disputas das várias facções de culto rivais e a expôs permanentemente para veneração. Um círculo de anjos em bronze dourado parece carregá-la, trazendo-a do céu. A pomba do Espírito Santo no ápice lembra não só a Encarnação de Cristo na Virgem, mas também a graça divina investida na imagem.[57] A arte proporcionou à antiga imagem uma nova aura, criando um palco no qual, reforçada pelo seu original extraterreno, a antiga imagem dificilmente teria produzido um efeito mais intenso.

Alguns anos antes, uma controvérsia pública irrompera entre os oratorianos romanos sobre a relação entre imagem e arte. Aconteceu na *Chiesa Nuova*, quando um cardeal anônimo doara um painel de altar para ser pintado por Rubens. Barônio, o reitor da congregação


INSIGNE ALTARE A PAVLO V. PONT. MAX. IN MAGNIFICENTISSIMO SVO BASILICÆ
LIBERIANÆ SACELLO EX INAVRATO DVNTAXAT ÆRE PVLCHERRIMAQ. VARIETATE PRETIOSORVM
LAPIDVM ATQVE GEMMARVM AD ORNATVM AVGVSTÆ IMAGINIS SANCTÆ MARIÆ A B. LVCA
PICTÆ CONSTRVCTVM

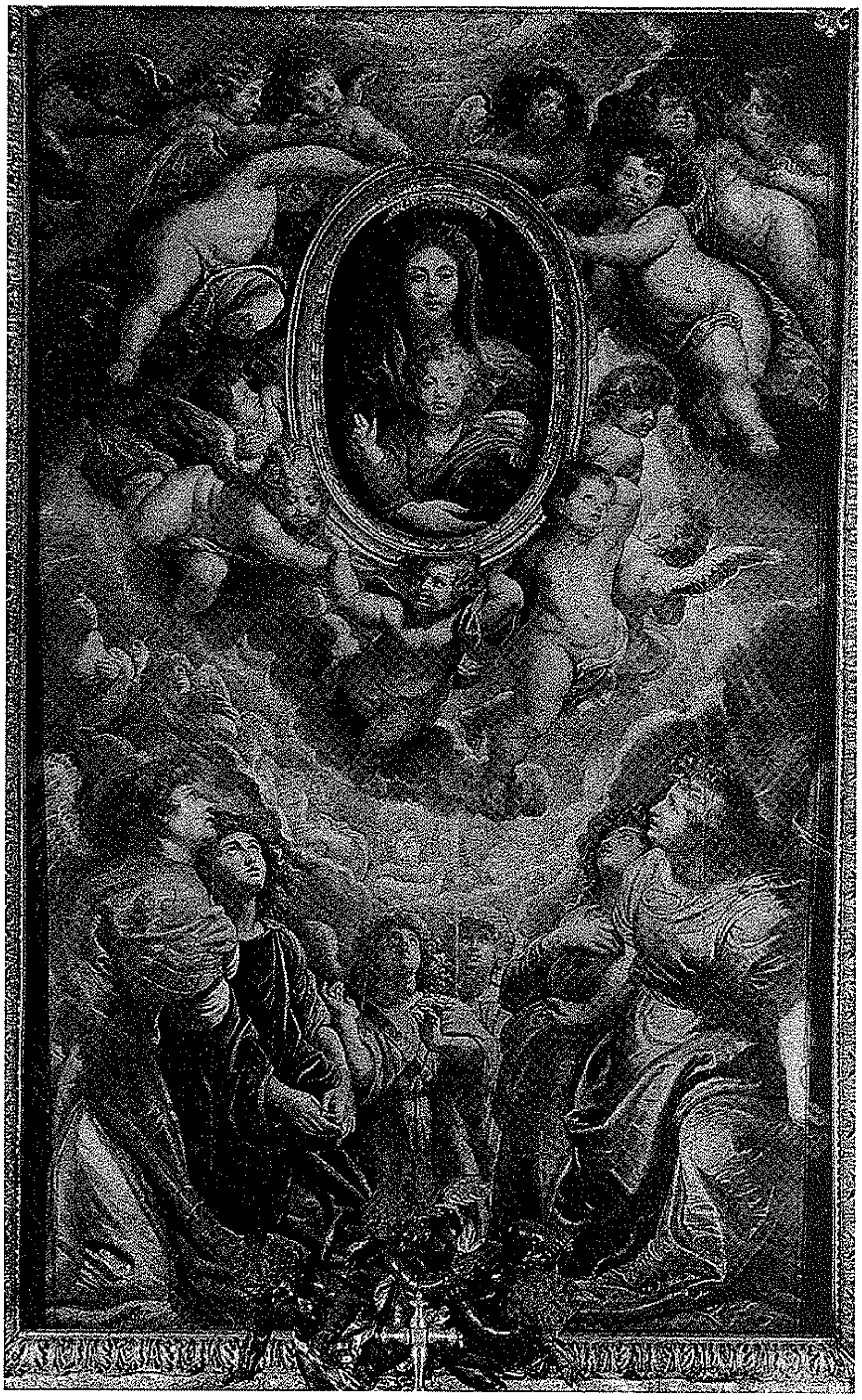
293. Altar da Capela Paulina (baseado em P. de Angelis, 1621). Roma, Sta. Maria Maggiore

romana, faleceu em junho de 1607, depois de o artista entregar o retábulo, mas antes que a obra pudesse ser desvelada na igreja. A essa altura, a pintura já não era mais bem recebida, e seis meses depois Rubens se comprometeu a pintar uma nova versão, diferente na parte 294 superior. Ambas as versões sobreviveram. A verdadeira diferença entre elas reside na função que designaram para a imagem milagrosa pertencente à congregação de Felipe Néri.[58]

A obra era um afresco da Virgem que sangrava e vinha sendo venerado, desde 1537, XI na igreja que os oratorianos assumiram quando foram reconhecidos pelo papa, em 1575. Durante a reconstrução, em 1593, todas as imagens foram cobertas, "com exceção da pintura [*quadro*] da Madona, a qual deveria continuar visível a fim de ser venerada pelo povo, embora só sua face, e não a pintura inteira, será exposta". Quando o novo prédio ficou pronto, em 1607, não era para o afresco permanecer em sua capela, mas sim ser removido para o altar-mor, para o qual Rubens havia pintado a primeira versão do retábulo. Antes que este último pudesse ser revelado – em oito de setembro, a festividade do nascimento da Virgem – o plano foi abandonado; evidentemente a combinação de imagem relíquia (*icona*) e retábulo (*quadro*) não era mais considerada convincente.

Na nova versão, sobre a qual Barônio não tinha mais nenhuma influência, a antiga 294 imagem é fisicamente incorporada dentro do retábulo. A imagem miraculosa está agora no centro do culto, embora Rubens tivesse fornecido somente a moldura artística na forma de um tabernáculo de imagem. A pintura mostra o céu se abrindo e a imagem milagrosa em uma moldura oval sendo levada para a terra e para o interior da igreja por uma multidão de *putti*. A assembléia celeste supervisiona o evento com gestos de admiração e veneração. O tema evoca sutilmente a Encarnação, que teve sua origem no céu. Mas agora é uma imagem que desce do céu, e nela a Virgem, que ainda virá a conceber o Filho de Deus na terra, é pintada. Esta mensagem repousa conscientemente em termos ambivalentes, sugerindo as mais audaciosas idéias, que não poderiam ser descritas verbalmente. Ela aponta tanto para a idéia quanto para a aura de um ícone e para o original concreto pertencente aos oratorianos. Aqui também há uma convergência, na imagem, entre um conceito teológico e outro muito material, já que a imagem local tenciona ser um exemplo de como um ícone da Virgem em geral deve ser entendido e por que deve ser venerado.

Mas a descrição ainda não está completa, porque o retábulo não é uma imagem de tabernáculo do tipo comum, no qual a imagem incrustada está sempre visível em uma superfície pictórica uniforme. Aqui o original, colocado atrás da pintura na parede da abside, é normalmente oculto por um painel de cobre, que o substitui e repete suas formas dentro da pintura. Razões estéticas foram dadas para este procedimento incomum; realmente, sem o painel de cobre a unidade artística da composição de Rubens não podia ser assegurada. Isto completa a impressão de que o ícone está sendo carregado para baixo, em direção ao contemplador e ameniza o contraste com o antigo ícone pouco artístico. A cobertura podia XI ser removida, por um mecanismo especialmente inventado para este propósito, quando o



294. Peter Paul Rubens, Madona da Misericódia, 1608. Roma, Chiesa Nuova

original fosse mostrado. O novo papel da arte em apresentar uma antiga imagem de culto é aqui revelado com uma elegância surpreendente. A pintura assume a função da cortina inicialmente usada para o ritual de exposição da imagem sagrada. Os papéis da arte e do original mítico são primorosamente distinguidos. A arte monta a cena para a antiga, tosca imagem, que é amada pelo público, mas é agora revelada por meio da poesia pintada da obra de Rubens tanto na sua idéia metafísica quanto na sua significância cúltica.

Um olhar em retrospectiva da Madona Sistina de Rafael completará nossa visão da 290 nova situação da imagem na época da Contra-Reforma. Rafael nega a existência física da imagem como um objeto capaz de comandar um culto e de possuir uma história. A cortina é descerrada para mostrar uma visão reveladora tanto da idéia do divino quanto a da beleza, simbolizada na perfeição da arte. A cortina enfatiza a ausência do tipo familiar de imagem, sendo usada igualmente para revelar e ocultar, e permanece como o único traço físico do culto de imagem materializado – e somente, então, como um substituto pintado. A idéia do arquétipo imaterial, que era sempre incorporado em imagens, é agora, mesmo se só na imaginação do artista, feita visível diante de nós. A arte agora transcende a imagem tradicional. A antiga imagem parece em retrospecto como algo auxiliar e irrelevante.

Este desenvolvimento, contudo, cancela a pretensão da concreta imagem particular. Idéias não são o mesmo que ícones, não importa o quão próximo eles possam estar ligados. Idéias não podem ser o receptáculo de um culto, que está sempre ligado a um objeto e localizado em um determinado lugar. O culto de uma obra de arte, ao qual a criação de Rafael nos convida, substitui o culto da imagem santa, que à época da Contra-Reforma está sendo rigorosa – e ineficazmente – revisado. O ícone está presente na pintura de Rubens como uma relíquia está presente em um relicário. Mas isto não deve ser descartado como um caso XI especial. Na primeira versão, também, uma imagem é venerada pelos santos, de forma que o ícone está indiretamente presente. A Madona aparece como uma imagem emoldurada dentro da pintura, não importando de que modo Rubens a concebeu. Somente os santos podem contemplar o protótipo celestial da imagem. O crente, ao contemplar sua personificação, é compelido a venerar a imagem material. Esta é uma idéia da era do misticismo (cap. 19a); agora, contudo, o dualismo inerente na imagem se torna uma característica geral da era da arte. Este estágio completa a transformação da imagem santa em uma lembrança de tempos passados.

Notas

1. Por exemplo, W. Hofmann, em Hamburgo (1983), 23ff., com argumentos que necessitam de maior discussão.

2. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (Salzburgo, 1948).

3. Cf. M. Baxandall (1980), 51ff., com uma diversidade de citações.

4. Referências selecionadas encontradas em Garside (1966), 146ff.; Warnke (1973b), 65ff.; Bredekamp (1975), 231ff. – sobre os hussitas; Freedberg (1977), 165ff.; Baxandall (1980), 69ff.; Michalski (1984), 70ff.; S. Michalski, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Ubersicht* (no prelo). Cf. Phillips (1973); Freedberg (1985); Freedberg (1986), 69ff.

5. *Invokavitpredigten* nº 3 (1522), na Edição de Weimar, vol. 10.3, 31f.

6. Warnke (1973), 65ff., com todos os exemplos (esp. 80ff.).

7. C. Martin, *St. Pierre, Cathédrale de Genéve* (Genebra, 1910), 164-64. O painel foi instalado na catedral em 1835. Havia uma inscrição em pedra com o mesmo texto encontrado no muro da cidade, junto à *Porte de la Corraterie.*

8. Citado de P. Schmerz e H. D. Schmid, *Reutlingen, Aus der Geschichte einer Stadt* (Reutlingen, 1973), 108. Devo esta citação a S. Michalski.

9. Cf. Lucas na gravura de Leyden de 1514, em Hamburgo, (1983), nº 9. O catálogo contém outras ilustrações da quebra das imagens e da idolatria em questão (nºs 10-19).

10. Ver n. 5 acima.

11. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. H 7404. Cf. Hamburgo (1983), nº 1; Nuremberg (1983), nº 515; Baxandall (1980), 79ff.

12. Estrasburgo, Archives Municipales 5.1 nº 12; Nuremberg (1983), nº 514 e C. C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany* (Ohio University Press, 1979), 166-67, contendo exemplos da situação em Nuremberg.

13. Edição de Weimar, vol. 30.1, 224; vol. 51.11, 29ff. (sermão de 1545 sobre Salmo 8.3), e *Conversa à Mesa*, ibid., vol. 9, nº 6.734. Sobre a teologia de Lutero relacionada com nosso argumento, cf. referências no texto 40.

14. Panofsky (1969), 216; a carta encontra-se na edição completa de Oxford da correspondência de Erasmo, ed. P. S. Allen, vol. 4, nº 1.107.7.

15. D. Koepplin e T. Falk, *Lucas Cranach* (Basiléia, 1974), nº 35. Cf. M. Warnke, *Cranachs Luther* (Frankfurt, 1984), na série "Kunststück".

16. A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur 7* (Viena, 1808), nº 107; *The Illustrated Bartsch* 10, ed. W. L. Strauss (Nova York, 1981), nº 107; E. Panofsky, *A Dürer*, 2ª ed. (Princeton, 1948), 239 e nº 214; Nuremberg (1983), nº 155.

17. Landesbiblothek Gotha, MSA 233, fols. 12-17; F. J. Stopp, "Verbum Domini manet in aeternum: The Dissemination of a Reformation Slogan", em *Essays in German Language, Culture, and Society*, ed. S. S. Prawer (Londres, 1969), 123ff. e 125.

18. O painel de Dinkelsbühl mede 95 x 160 cm; cf. C. Bürckstürmer, *Geschichte der Reformation und Gegenreformation in der ehem. Freien Reichsstadt Dinkelsbühl* (Dinkelsbühl, 1914), 1:65ff.; Schuster (1983), 116, fig. 3; Nuremberg (1983), nº 540.

19. Karel van Mander, *Schilderboeck* (Alkmaar, 1604), fol. 204. Cf. Freedberg (1977) 174.

20. G. Ebeling, "Erwägungen zur Lehre vom Gesetz", em idem, *Wort Glaube*, 2ª ed. (1958), 255-56; F. Ohly, "Gesetz und Evangelium", em *Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, n.s., 1 (Münster, 1958); W. Joest, *Gesetz und Freiheit* (Göttingen, 1951).

21. Koepplin e Falk (ver n. 15 acima), 2:505ff., nos 353-56; J. Wirth, "Le dogme em image: Luther et l'iconographie", *Revue de l'art* 52 (1981), 18; P. K. Schuster, em Hamburgo (1983), 333ff. e 356, nos 474 e 538. Ver n. 22 abaixo.

22. Lutero, *Kirchenpostille*, sermão sobre a data festiva de João Baptista (1522), na Edição de Weimar, vol. 10.3, 205ff., citado por O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation* (Berlim, 1955), 126ff., com elaboração sobre o tema.

23. Thulin (ver n. 22 acima), 9ff. Sobre a *predella*, cf. a xilogravura contemporânea de Cranach, o Jovem, de 1546 (Hamburgo 1983, n. 69).

24. H. J. Krause, "Zur Ikonographie der protestantischen Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts", em *Kunst und Reformation. Kolloquium des C.I.H.A. in Eisenach* (Berlim, 1983), 395ff.; cf. idem, *Sächsische Schloßkapellen der Renaissance* (Berlim, 1982). No púlpito, o verdadeiro culto de Elias e o falso culto dos padres de Baal foram pintados *in tabula*. Uma inscrição em bronze registra a data da consagração. Um retábulo com a Última Ceia foi acrescentado à mesa do altar somente em 1545. Cinco pequenas pinturas com temas da Paixão e do Juízo Final, do mesmo modo que os relevos da Paixão no portal, serviam para "nos lembrar e alertar sobre o sofrimento e as feridas de Cristo", conforme colocação apropriada de Lutero.

25. Lutero, *Conversa à Mesa*, Edição de Weimar, nº 4.4787. Cf. Thulin (ver n. 22 acima), 150.

26. Texto 42C; H. Rupprich, *Dürer . Schriftlicher Nachlass* (Berlim, 1956), 1:43 nº 2.

27. Rupprich (ver n. 26), 165.

28. Belting (1985), 31ff., com outras referências.

29. M. Kemp, "From Mimesis to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration, and Genius in the Visual Arts", *Viator* 8 (1977), 347ff.

30. *Prediche sopra Ezechiele*, ed. R. Ridolfi (Roma, 1955), 1:343. Cf. R. M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola: Florentine Art and Renaissance Historiography* (Atenas, Ohio, 1976), 48.

31. Vasari, *Le vite*, ed. G. Milanesi (Florença, 1906), 4:383.

32. Leonardo da Vinci, "Trattato della pittura", em *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. J. P. Richter (Londres, 1883; 3ª ed., 1970), 1:33,35.

33. Vasari (ver n. 31 acima), 7:437.

34. *Prediche italiane ai Fiorentini*, ed. F. Cognasso (Perugia, s.d.) 2:161-62.

35. Vasari (ver n. 31 acima), 7:437.

36. Sobre a citação de Dürer, ver n. 26 acima. Sobre a Madona de Bellini, cf. H. Belting, "Die gemalte Natur", em *Kunst um 1800 und die Folgen. W. Hofmann zu Ehren* (Munique, 1988), 175 e fig. 2. A pintura da National Gallery é representada em toda a literatura sobre Bellini.

37. L. Baldass, *Joos van Cleve, der Meister des Todes Mariä* (Viena, 1925), 18 e fig. 188. A imagem vem da Coleção Spiridon, em Paris. Cf. K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art* (Nova York, 1980), 3:355, nº 32.100.57.

38. Agostinho, *De diversis quaestionibus* 83, qu. 74 (*PL* 40, 85). Cf. During (1952), 38ff. Devo esta referência a V. Stoichita.

39. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphiesche Sammlung, inv. N.I.8492: *Kunst der Reformationszeit* (catálogo; Berlim, 1983), nº B 65.

40. Rupprich (ver n. 26 acima), 168.

41. Sobre J. van Scorel, cf. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 12 (Leiden, 1975); *Jan van Scorel* (catálogo), ed. J. A. L. de Meyere (Utrecht, 1981), com outras referências. Sobre a fig. 288, cf. W. Braunfels et al., *Pintura extranjera* (catálogo; Madri: Prado, 1980), 64 (inv. 2.716, Legado Pablo Bosch, nº 74). Sobre a prática da produção de réplicas de antigos pintores holandeses, cf. L. Silver, "Fountain and Source: A Rediscovered Eyckian Icon", *Pantheon* 41 (1983) 95ff.

42. Kraut (1986), 80ff. Cf. R. Grosshanss, *M. van Heemskerck. Die Gemälde* (Berlim, 1980), 195, e catálogo de uma mostra em Rennes em 1974 (*Le dossier d'un tableau. St-Luc peignant la Vierge de M. van Heemskerck*).

43. Cf. F. Haskell, *Taste and the Antique* (New Haven, 1981).

44. Sobre a história do recebimento da *Madona Sistina*, cf. E. Schaeffer, *Raffaels Sixtinische Madonna im Erlebnis der Nachwelt* (Leipzig, 1927); M. Putscher, *Die Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung* (Tubingen, 1955); e M. Ebhardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassik und Romantik* (Baden-Baden, 1972). Ver n. 48 abaixo com novas referências.

45. F. Schlegel, "Die Gemälde", em *Athenäum*, Rowohlts Klassiker, Deutsche Literatur (Hamburgo, 1969; ed. orig., 1799), 2:55ff.

46. Sobre Wackenroder, cf. a edição de J. F. Unger, *Werke und Briefe* (Heidelberg, 1967), 14ff. Sobre a gravura, cf. J. J. Riepenhausen, 12 *Umrisse zum Leben Raphaels von Urbino* (Stuttgart, 1834), ilus. 8. Sobre a história da interpretação da "idéia", cf. E. Panofsky, *Idea* (Berlim, 1924; 2ª ed. 1960). Devo a S. Hefele por seu estudo e as idéias estimulantes sobre o tema, (Munique, 1988).

47. Kraut (1986), 59ff. e Z. Wazbinski, "S. Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma", *Artibus et historiae* 12 (1985), 27ff.

48. Mais recentemente, J. K. Eberlein, "The Curtain of Raphael's Sistine Madonna", *Art Bulletin* 65.1 (1983), 61ff., com um estudo das interpretações da cortina nas pp. 75-77. Cf. B. A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna* (Zurique, 1977).

49. Ver n. 29 acima.

50. Cf. Panofsky (ver n. 46 acima). Sobre o *disegno*, cf. minha argumentação em *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munique, 1983), 73.

51. Panofsky (ver n. 46 acima), 32 e 37.

52. Warnke (1968), 61ff.

53. Ibid., 74.

54. Gumpenberg (1657), vols. 1 e 2. Cf. Beissel (1913), 157ff. (o vestir das imagens), 169ff. (sua coroação), e 295. Sobre a coroação, cf. Dejonghe (1969). Sobre o culto às imagens na época, cf. Mâle (1951), 2:20ff.

55. Gumpenberg (1657), 1:20ff.; evidências com relação a Sta. Maria Maggiore são encontradas em Angelis 1621. Sobre as cópias, cf. O. Karrer, *Der hl. Franz von Borja, General der Gesellschaft Jesu, 1510-1572* (Friburgo im Brisgóvia, 1921), 382-83. Fontes em F. Sacchino, *Historiae Societatis Jesu*, parte 3 (Roma, 1649), livro 5, nº 296, e *Monumenta Historica Societatis Jesu*, fasc. 28 (Madri, 1910), 3:112-13 nº 734. Sobre Ingolstadt, cf. P. A. Höss, *Pater Jakob Rem S.J.* (Munique, 1953), 29, 90-91 e 208-9.

56. H. Friedel, "Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1978), 92ff.

57. Angelis (1621), 189ff. Sobre a Capela Paulina, cf. M. C. Doratori, "Gli scultori della Cappella Paolina", *Commentari* 18 (1967), 231ff.; sobre o tipo do altar, cf. E. Lavagnino et al., *Altari barocchi in Roma* (Roma, 1959); sobre a idéia da visitação de imagens pelo Espírito Santo, ver cap. 4e e n. 83 no mesmo capítulo.

58. Warnke (1968), 77ff.; D. Freedberg, em *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 32 (1981), 115ff.; Ilse von zur Mühlen, "Rubens und die Gegenreformation am Beispiel der Altarbilder für S. Maria in Vallicella in Rom" (diss. Munique, 1987). Sobre os oratorianos, cf. estudo recente de L. Ponnelle e L. Bordet, *St. Philip Neri and the Roman Society of His Times* (Londres, 1979). Sobre Barônio, cf. C. K. Pullapidilly, *Caesar Baronius: Counter Reformation Historian* (Londres, 1975).

APÊNDICES

Os textos deste Apêndice, que abrange os milênios dos sécs. VI ao XVI, estão organizados cronologicamente. Algumas das partes compreendem mais de um trabalho (do mesmo autor ou diversos), cada um com sua indicação em letras maiúsculas. Dentro do mesmo texto, algarismos romanos distinguem tópicos e seções diferentes.

O Apêndice inclui os seguintes tópicos e textos:

1. Sobre imagens dessemelhantes 621
   Pseudo-Dionísio, *hierarquia celeste* (séc. VI)

2. Imagens da Virgem salvam Constantinopla de seus inimigos 622
   Teodoro Sincelo, sermão sobre o cerco da cidade (626)

3. Ícones nas campanhas e nas muralhas da cidade 624
   A. Jorge, o Pisidiano, *a campanha persa (622)*
   B. Jorge, o Pisidiano, *a guerra dos ávaros (626)*
   C. Jorge, o Pisidiano, *Heráclio (610)*

4. A procissão romana com o ícone de Latrão 626
   A. Sob Sérgio I (687-701)
   B. Sob Estêvão II (752-57) contra a ameaça lombarda
   C. Sob Leão IV (847-55); o milagre contra o dragão
   D. Sob Oto III (983-1002); o cântico à Virgem
   E. Cônego Benedito, regulamento litúrgico (ca. 1143)
   F. Nicolau Maniacutius, tratado sobre a imagem de Latrão (séc. XII)
   G. Documento de uma confraria (1462)
   H. Inscrição no Palácio dos Conservadores (séc. XVI)
   I. A procissão em Tivoli (séc. XVIII)

5. As iconóstases 631
   O milagre de Santo Artêmio (Constantinopla, antes de 668)

6. A defesa da imagem pelo patriarca de Constantinopla 632
   Patriarca Germano, discurso sobre ícones (ca. 730)

7. A PRIMEIRA TEOLOGIA DA IMAGEM 633
A. João Damasceno, "Exposição da fé ortodoxa" (rev. ca. 743)
B. João Damasceno, *três discursos a favor das imagens sagradas* (ca. 730)

8. RESOLUÇÕES DO SEGUNDO CONCÍLIO DE NICÉIA (787) 635

9. A CONTRADIÇÃO DO IMPERADOR DESCRITA PELO PAPA 638
Carta supostamente escrita pelo papa Gregório II ao imperador Leão III (séc. VIII)

10. POEMAS SOBRE IMAGENS, DO ABADE TEODORO DE STUDION (759-826) 639

11. A INSCRIÇÃO NA SALA RESTAURADA DO TRONO (856) 640

12. DISCURSOS IMPERIAIS SOBRE A CONSAGRAÇÃO DAS IGREJAS 640
A. Discurso de Leão VI (886-912) na consagração da igreja de Stiliano
B. Discurso de Leão VI na consagração da igreja no mosteiro de Kauleas

13. IMAGENS DE SANTOS EM VISÕES 642
Biografia de André, o santo tolo (séc. X)

14. VISITA CERIMONIAL DO IMPERADOR À IGREJA DE BLACHERNAE 642
Constantino Porfirogênito, Livro de Cerimônias da corte bizantina (séc. X)

15. O MILAGRE DA CORTINA EM BLACHERNAE 643
Miguel Psellus, discurso (1075)

16. O ÍCONE ORACULAR DA IMPERATRIZ ZOÉ 644
Miguel Psellus, *Cronografia* (séc. XI)

17. MILAGRE NO ATELIÊ DE UM PINTOR 645
Atanásio, o Atonita, Vita A [de Santo Atanásio], sobre o pintor Pantaleão (ca. 1000)

18. O ÍCONE DA VIRGEM VITORIOSA NA PROCISSÃO DA VITÓRIA IMPERIAL 646
Niketas Choniates, *Anais* (séc. XII)

19. OS IMPERADORES COMO ÍCONES VIVOS 647
Ana Comnena, *Alexíada* (séc. XII)

20. A TOPOGRAFIA DOS ÍCONES NUM MOSTEIRO IMPERIAL 649
Imperador João II Comneno, regra para o mosteiro do Pantocrator, em Constantinopla (1136-37)

21. UMA REGRA MONÁSTICA SEM INSTRUÇÕES SOBRE ÍCONES 651
Timóteo, regra para o mosteiro de Evérgeta em Constantinopla (1054)

22. O CULTO AOS ÍCONES NO MOSTEIRO DE UM PRÍNCIPE IMPERIAL 652
Isaac Comneno, regra para o mosteiro de Kosmosoteira em Ferai/Bera (norte da Grécia) (1152)

23. REGRA E INVENTÁRIO DO CONVENTO DE UMA IMPERATRIZ 655
A. Imperatriz Irene, regra para o convento de Kecharitomene, em Constantinopla (antes de 1118)
B. Inventário de relíquias, ícones, livros e acessórios litúrgicos

24. A OSTENTAÇÃO DO MOSTEIRO DE UM GENERAL 657
Gregório Pakourianos, regra para o mosteiro de Petritsa, ou Bačkovo (1083).

25. DESCRIÇÕES DE ÍCONES EM TESTAMENTOS E INVENTÁRIOS DE MOSTEIROS 659
A. Miguel Ataleiates, instruções para o mosteiro de Cristo, o Todo-Piedoso, em Constantinopla (1077)
B. O testamento de Eustácio Boilas (1059)
C. Inventário do mosteiro de Eleousa, em Veljusa (1085)
D. Inventário do mosteiro de Xilourgos (1143)
E. Inventário de uma igreja no palácio de Botaneiates (1202)
F. Inventário do mosteiro de Coteina perto de Filadélfia, em Anatólia (1247)

26. AS RELÍQUIAS DA CAPELA DO PALÁCIO EM CONSTANTINOPLA 664
Uma lista de Nicolau Mesarites (ca. 1200)

27. UM CATÁLOGO OCIDENTAL DAS RELÍQUIAS EM CONSTANTINOPLA 665
Um catálogo latino (início do séc. XII)

28. DESCRIÇÃO LITERÁRIA DE UM ÍCONE 667
Miguel Psellus, tratado de um ícone da Crucificação (séc. XI)

29. IMAGEM E VIRTUDE: O HOMEM COMO SEMELHANÇA DE DEUS 668
Miguel Psellus, tratado sobre o Gênese 1:26

30. A LITURGIA EM SANTA SOFIA, EM TESSALÔNICA 669
Simeão de Tessalônica, descrição da liturgia (ca. 1400)

31. A LENDA DO ÍCONE DA VIRGEM EM SÃO SISTO, ROMA 671
Um homiliário de Santa Maria Maggiore (ca. 1100)

32. A RIVALIDADE ENTRE OS ÍCONES ROMANOS 672
Frei Mariano de Florença, Itinerarium Urbis Romae (1517)

33. A POSTURA DOS CAROLÍNGIOS COM RELAÇÃO À VENERAÇÃO DAS IMAGENS 673
A. O relatório nos *Libri Carolini* (ca. 790)
B. O Sínodo de Paris sobre a carta imperial de Bizâncio (825)

34. A ESTÁTUA E O CULTO A UM SANTO NA ABADIA DE CONQUES 677
Bernardo d'Angers, livro dos milagres de Santa Fé (séc. XI)

35. GUIA DE ROMA PARA PEREGRINOS (1375) 680

36. RESISTÊNCIA À VENERAÇÃO DAS IMAGENS EM PRAGA 681
Mateus de Janov, Regras do Antigo e Novo Testamento (ca. 1390)

37. CONTOS E LENDAS SOBRE O VÉU DE VERÔNICA EM ROMA 684
A. Petrus Mallus, história da Basílica de São Pedro (ca. 1160)
B. Gervásio de Tilbury, *Otia imperialia* (ca. 1210)
C. Geraldo de Gales, *Speculum ecclesiae* (ca. 1215)
D. Atos do papa Inocêncio III (1208)
E. Matthew Paris, *Chronica majora* (depois de 1245)
F. Dois hinos em latim sobre o Santo Rosto (sécs. XIII e XIV)

38. O "ÍCONE DE DEUS" NA TEOLOGIA MÍSTICA DE NICOLAU DE CUSA 689
Nicolau de Cusa, *A visão de Deus* (1453)

39. A DESTRUIÇÃO DAS IMAGENS NA VISÃO DA REFORMA 691
A. Karlstadt, justificando a destruição das imagens (1522)
B. A resposta de Lutero (1522, 1525)
C. Zwingli, sobre a remoção de imagens em Zurique (1524)
D. A posição de Erasmo (1529, 1533)

40. IMAGEM E PALAVRA NOS ENSINAMENTOS DE LUTERO (1522-44) 694

41. IMAGEM E VERDADE NA DOUTRINA DE CALVINO 697
João Calvino, *Institutos da Religião Cristã* (1536-59)

42. O CARÁTER ARTÍSTICO DA IMAGEM 699
A. Jacopo de'Barbari, carta ao eleitor da Saxônia (ca. 1502)
B. Franz von Sickingen, circular (1522)
C. Albrecht Dürer, *o Manual do Pintor* (1525)
D. Johannes Butzbach, *sobre pintores famosos* (1505)
E. Leonardo da Vinci, *tratado sobre a pintura*

43. O CONCÍLIO DE TRENTO A RESPEITO DA VENERAÇÃO DOS SANTOS E DA EXALTAÇÃO DAS IMAGENS (1563) 703

44. A JUSTIFICAÇÃO DA IMAGEM PELO CARDEAL PALEOTTI 704
Gabriele Paleotti, *Discurso sobre Imagens Sagradas e Profanas* (1582)

1. SOBRE IMAGENS DESSEMELHANTES

Pseudo-Dionísio, *hierarquia celeste* (séc. VI)

> Pseudo-Dionísio, ou Dionísio, o Areopagita, foi um autor do séc. VI de origem síria, muito lido no decorrer da Idade Média e identificado com S. Denis de Paris. Os números de páginas citados abaixo referem-se a *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, obra traduzida para o inglês por C. Luibheid (Nova York, 1987).

[O autor louva os "ícones dessemelhantes", referindo-se aos símbolos na Bíblia como meros signos de uma verdade sem imagem que não pretende retratar.] Pois é de fato impossível que nós, humanos, pudéssemos, de qualquer forma imaterial, imitar e contemplar as hierarquias celestes sem a ajuda dos meios materiais adequados à nossa natureza para guiar-nos [*cheiragōgia*]. Portanto, qualquer pessoa racional percebe que as manifestações de beleza são signos [*apeikonismata*] de uma graça invisível. . . . A luz material é uma imagem [*eikona*] da efusão de uma dádiva imaterial de luz. . . . E isso ocorre para todas as dádivas recebidas de forma transcendente pelos seres celestiais, dádivas que nos são concedidas num modo simbólico (1.2 -3, p. 146).

A palavra de Deus faz uso de imagens poéticas em sua discussão sobre essas inteligências sem forma (2.1, p. 148).

A propósito da incongruência das imagens nas Escrituras [*eikonographias*], ou da impropriedade do uso de formas humildes para representar as ordens divinas e santas, trata-se de uma crítica à qual devemos responder dizendo que a Revelação sagrada trabalha de duas formas.

Em primeiro lugar, atuando naturalmente por meio de imagens sagradas [*hierotypōn eikonōn*], em que o semelhante representa o semelhante, usando também formações dessemelhantes [*morphōpoiion*], e até mesmo inteiramente inadequadas e ridículas. Às vezes, a tradição misteriosa das Escrituras representa a benção sagrada de uma Deidade transcendente. . . . em forma de luz e [às vezes] abençoada como forma de vida. . . . [No entanto,] a

Deidade está muito além de qualquer manifestação de vida ou existência; nenhuma referência à luz poderá caracterizá-la; nenhuma razão ou inteligência possui qualquer semelhança com ela.

Há também o dispositivo das Escrituras para louvar a Deidade, que a apresentam por meio de revelações totalmente dessemelhantes [*ekphantoriais*], e a descrevem como invisível, infinita, inconcebível, além de outras características que demonstram não o que é, mas o que de fato não é. . . .

Como a negação [*apophaseis*] parece ser uma forma mais adequada à esfera do divino, e como afirmações positivas são sempre inadequadas ao caráter oculto do inexpressável, uma manifestação mediante formas dessemelhantes [*anaplaseis*] há de se aplicar mais corretamente ao invisível. Ocorre então que os textos escriturais, longe de degradarem as ordens celestes, na realidade prestam-lhes homenagem ao descrevê-las por meio de formas dessemelhantes [*morphōpoiiai*], tão completamente diferentes daquilo que realmente são, que acabamos por descobrir que essas ordens, tão distantes de nós, transcendem toda materialidade. Além disso, duvido que qualquer pessoa se recuse a reconhecer que as incongruências são mais adequadas do que as semelhanças para elevar nossas mentes ao domínio do espiritual. As formas exageradas [*hieroplastias*] podem facilmente levar alguém a se equivocar e a pensar que os seres celestiais são homens dourados e reluzentes, cheios de esplendor, com roupas brilhantes. . . . É justamente para evitar esse tipo de equívoco entre aqueles incapazes de se elevarem acima da beleza visual que os teólogos devotos, tão sabiamente e de forma tão edificante, rebaixaram-se a dessemelhanças incongruentes. . . . Mesmo aqueles que tendem ao material não podem aceitar a possibilidade ou permitir que as visões celestiais e divinas sejam transmitidas por coisas tão vergonhosas (2.2-3, pp. 149-50).

◆

2. IMAGENS DA VIRGEM SALVAM CONSTANTINOPLA DE SEUS INIMIGOS

Teodoro Sincelo, sermão sobre o cerco da cidade (626)

> Esse sermão sobre um evento contemporâneo foi publicado em trechos por Angelo Mai, em *Nova Patrum Bibliotheca* 6.2 (Roma, 1853), 423-37, e integralmente por Leo Sternbach, em *Analecta Avarica* (Cracóvia, 1900), 297 - 342. Também aparece em *Traduction et commentaire de l'homélie écrite probablement par Théodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626*, de Ferenc Makk, Acta Universitatis de Attila Jozsef nominatae, Acta antiqua et archeologica 19, Opuscula byz. 3 (Szeged, 1975), 9-47 (tradução em francês) e 74-96 (texto em grego). Nos trechos a seguir, os números dos capítulos e páginas citados seguem o texto em grego em Sternbach e Makk.

Sobre o cerco absurdo a esta cidade protegida pelos céus, cometido por bárbaros e persas ímpios, e a infame retirada dos mesmos graças à Mãe de Deus por sua divina filantropia.

Caberia a ti [Isaías] descrever . . . os signos e milagres realizados pela Mãe de Deus . . . na defesa desta cidade [cujo profeta já previra, em Jerusalém, onde não foi compreendido] (298; 74).

[O cerco da cidade iniciou-se quando o imperador Heráclio encontrava-se em terras distantes, travando uma guerra contra os persas. Deixara] o trono a seu filho . . . confiando-o, seus irmãos, e sua cidade à proteção de Deus e da Virgem (300; 76).

[Enquanto o imperador invocava a ajuda divina em sua campanha de guerra, seus filhos rezavam à Mãe de Deus em sua capela (*euktērion*) no palácio (*kata basileia*)]: "Ó Senhora toda poderosa [*despoina pantodynamē*], a ti nosso pai confiou nossa cidade e nos confiou, nós, teus servos, que como vês, senhora onipotente [*panagia*], ainda somos crianças. . . . Salva-nos, a cidade e seus habitantes da serpente que nos ameaça". Em suas procissões e missas que imploravam ajuda, a cidade tinha como professor seu venerável patriarca [*hierarchēn*], que sabia como armá-la . . . e que apelava à Virgem como ajudante e general [*hypermachon*] (303;79). [O imperador o designara administrador (*epimelētēs*) e protetor (*phylax*) da cidade].

Em todas as portas que davam para a parte ocidental da cidade, de onde surgiu uma enxurrada monstruosa de escuridão, o venerável patriarca [*hierarch*] pintara, como um sol que com seus raios espanta a escuridão, imagens [*eikosin*] das figuras santas [*typous*] da Virgem com seu Menino Deus nos braços, e gritara com uma voz terrível às massas de bárbaros e seus demônios: "Travais uma guerra contra estas próprias imagens. . . . Mas uma mulher, a Mãe de Deus, esmagará de um só golpe a vossa ousadia e assumirá o comando, pois ela é de fato a mãe daquele que afogou o faraó e todo seu exército no Mar Vermelho. . . ." Assim agiu e falou o hierarca, implorando a Deus e à Virgem que protegessem a cidade, seio da fé cristã (304; 80).

[Assim como Moisés, ao erguer seus braços, ajudara seu povo a vencer a batalha contra os amalecitas], nosso novo Moisés [o patriarca] também ergueu em suas mãos puras a figura [*typos*] do Menino Deus, a quem os demônios temem: acredita-se que a imagem "não foi feita por mãos humanas" [*acheiropoiēton*], pois não necessitava qualquer apoio material [*hypereidontos*] depois que Cristo sozinho se deixara ser crucificado pelo bem do mundo. Como um braço invisível, ergueu-a em todas as muralhas da cidade; isso foi na terça-feira (305; 81).

[No terceiro dia do cerco, quando o inimigo escalou as muralhas, a Virgem deu ao cã dos ávaros um antegozo de sua derrota.] Conduziu uma grande quantidade de soldados até uma emboscada em uma das igrejas na frente das muralhas da cidade, onde corre uma fonte sagrada . . . e destruiu-os pelas mãos dos soldados cristãos (306;82).

[A batalha continuou até o oitavo dia, e o Chifre Dourado foi coberto de canoas (*monoxyloi*) eslavas. O cã queria atacar a cidade dali], mas não sabia que dentro da casa sagrada [*oikos*] da Mãe de Deus, no distrito de Blachernae, acima do Chifre Dourado, a cidade abriga sua protetora invencível [*phylax*], e que todo o exército desse novo faraó seria afogado sob as ondas, sendo que depois a baía receberia o nome de Mar Vermelho (308; 84). [Isso foi no décimo dia, o quinto dia da semana e o sétimo de agosto (310; 86).]

Fomos todos testemunhas [*autoptai*] de como a Virgem e Mãe de Deus acabou de um só golpe com o poder de ambos os inimigos [os ávaros e os persas]. . . apenas por meio de sua palavra [*logos*] e vontade (314; 90). Que outro lugar poderia ser justamente chamado de centro do mundo [*omphalos*], se não a cidade onde o Deus dos cristãos estabeleceu seu domínio? . . . Os reis e povos se revoltaram contra a cidade . . . mas o Senhor rompeu sua força . . . e a Virgem esmigalhou suas flechas (317; 93).]

[Enquanto o imperador recebia no campo a boa notícia da libertação da cidade com preces de agradecimento, o patriarca celebrava a redentora em seu templo sagrado em Blachernae com procissões públicas (320; 96).]

> Para um relato posterior do mesmo evento, escrito depois de 717, cf. o texto em Dobschütz 1899, 131*, que descreve como os ícones santos da Mãe de Deus com seu Menino, como também o *acheiropotēton* de Cristo e a relíquia da cruz, foram levados às muralhas pelo patriarca.

3. ÍCONES NAS CAMPANHAS E NAS MURALHAS DA CIDADE

A. Jorge, o Pisidiano, *a campanha persa* (622)

> Poeta bizantino do séc. VII, Jorge, o Pisidiano, escreveu seu *Expedito Persica* dirigindo-se diretamente ao imperador Heráclio (610-41), a quem acompanhou durante parte de sua campanha contra os persas. Os números das linhas referem-se ao texto de Pertusi, 1960, 84ff.

[O imperador, que luta contra os bárbaros como um novo Moisés, e o faz em nome de Cristo (ll. 19-20 e 135), parte para a guerra um dia depois da Páscoa com o ícone milagroso de Cristo, o *acheiropoiēton*.]

Levaste a venerável e divina figura da imagem aquiropeta [*morphēn tēs graphēs tēs agraphou*], não pintada por mãos [humanas]. O Logos, que tudo forma e cria, aparece na imagem [*eikoni*] como forma sem pintura [*morphōsis aneu graphēs*]. Uma vez ele formou-se [*typousthai*] sem semente e agora sem pintura, para que por meio dessas duas formas do Logos seja confirmada a fé na encarnação e aniquilado o erro dos sonhadores. Ofereceste essa figura pintada [ou determinada] por Deus [*theographos typos*], em quem confiaste, como primeiro sacrifício divino [*aparchē*] pela batalha (ll. 139-54).

[Quando os homens do exército te aclamaram durante a campanha, abaixaram seus estandartes e exigiram que proferisses teu discurso (*adlocutio*) antes da batalha,] seguraste a impressionante imagem [*phrikton apeikonisma*] da figura pintada por Deus [*theographou typou*] em tuas mãos e falaste brevemente (ll. 86-87). Este (não eu) é o imperador universal e senhor e general de nossos exércitos. . . . Nós, suas criaturas [*plasmata*], devemos entrar no campo de batalha contra inimigos que veneram [ídolos, *ktismata*] inventados (ll. 105-6). [Os inimigos são incrédulos (*tēs planēs*, l. 240) que adoram o fogo como nós adoramos a cruz (ll. 252-53). Os imperadores que travam guerras como comandantes subordinados (*hypostratēgen*), de acordo com a vontade de Deus (l. 401), são imagens de Deus, o Pai (*patros eikonismata*, l. 433).]

B. Jorge, o Pisidiano, *a guerra dos ávaros* (626)

> O poeta dedica seu poema (*Bellum Avaricum*) sobre a libertação da capital do cerco dos ávaros e persas, em 626, não ao imperador, que se encontra distante em uma campanha de guerra, mas à Mãe de Deus, a quem considera a verdadeira vencedora, e ao patriarca Sérgio, 610-38, que atuou como representante do imperador. Ele se dirige a ambos em discurso direto. Cf. Pertusi 1960, 176ff.

Se um pintor desejasse mostrar o resultado vitorioso do combate, colocaria, em primeiro plano, [como o herói vitorioso] aquela que concebeu sem semente [*tēn tekousan asporōs*] e pintaria sua imagem [*eikona*]. Pois somente ela venceu a natureza, tanto ao parir seu filho quanto na luta. Trouxe redenção, antes sem semente e agora sem armas, mostrando-se duas vezes, a invencível Virgem, na batalha e na concepção. (ll. 1-9).

Tu, por quem nenhuma alma se perde, e que diariamente geras filhos de nosso Deus enquanto permaneces virgem e és mãe . . . salve, general de nossa ativa vigília noturna. Com coração disposto, te puseste e falaste sem palavras, de forma que tua firmeza derrubou o inimigo. Salve, líder de nosso exército, tu que lutaste com lágrimas [como armas]. . . . Quanto mais jorros de lágrimas derramaste, mais rios de sangue causaste [entre os inimigos] (ll. 130-144).

[Daí o poeta canta o louvor do patriarca, que teve a Virgem ao seu lado e conseguiu o resultado dos eventos que ela lhe previra (*proistorei*, ll. 226-27).] Quando a batalha alcançou o resultado desejado por Deus [*krisin theographon*], mais uma vez agiste. Pois não foi à toa que te tornaste o porta-voz do povo. Exigiste falar, correste para a muralha da cidade, e firmemente mostraste a eles [os ávaros] a imagem imponente da pintura não pintada [*to phrikton eidos tēs graphēs tēs agraphou*] (ll. 366-73).

Pode-se dizer que nisso foras mais esperto que o juiz [*kritēs*, ou Deus], mostrando ao inimigo seu olhar paralisante [*antiprosōpon*]. Visto que, como sabes, uma criança naturalmente sente mais compaixão por sua mãe que por qualquer outra pessoa, procuraste as boas graças da mãe do juiz por meio de lamentações, súplicas, lágrimas, jejuns e generosas doações. . . . Assim, convenceste-a primeiro, e em seguida ela rapidamente convenceu seu filho e anunciou a vitória [*nikōsan krisin*], quase antes de o veredito [*dikēs*] ser pronunciado (ll. 376-89).

> [Mas a batalha arrastou-se], e os bárbaros ocuparam os locais de culto do juiz [divino] e da comandante [Maria], a Virgem invencível, como um bastião (ll. 403-6). Pois os bárbaros atacaram a casa da comandante e Virgem [no distrito de Blachernae] . . . mas em seguida a batalha visível tornou-se uma batalha invisível, e ela, que concebeu sem semente, foi quem, acredito, sacou as armas . . . uma espada mais uma vez penetrou sua alma (ll. 448-60).

C. Jorge, o Pisidiano, *Heráclio* (610)

Em seu poema sobre o imperador Heráclio, o poeta também menciona um ícone da Virgem com o qual o imperador conquistou seu trono em 610, derrubando seu antecessor Focas ao retornar da África para Constantinopla. Cf. Pertusi 1960, 240ff.

> Não o derrotaste pela astúcia, assim como fez Perseu [contra Medusa], mas opuseste contra esse espoliador de virgens a imponente figura [*phrikton eidos*] da Virgem imaculada [*achrantou Parthenou*]. Tiveste a imagem como tua ajudante [*autēs . . . tēn boēthon eikona*] quando derrubaste a fera selvagem [o tirano] (ll. 12-16).

◆

4. A PROCISSÃO ROMANA COM O ÍCONE DE LATRÃO

Na noite anterior à festa da Assunção da Virgem, no dia 15 de agosto, a procissão seguiu até a igreja estacional, Sta. Maria Maggiore, ou *ad praesepe* (a igreja "junto do berço"), onde foi realizado o culto. Como sempre, o séqüito do papa veio da residência do pontífice em Latrão, mas naquela ocasião veio com ele o ícone aquiropeta de Cristo da capela Sancta Sanctorum, para representar a visita de Cristo, que levava sua Mãe para o céu. A procissão tornou-se o principal evento da vida pública romana e passou por um desenvolvimento histórico expresso nos textos abaixo. Além disso, cf. Volbach 1940-41, 97-126, e Caraffa 1976, 127-51. A procissão foi proibida sob Pio V (1566-72).

A. Sob Sérgio I (687-701)

LP 1:376.

> Sérgio decretou que nas festas da Anunciação, da Assunção, do Nascimento da Virgem e de São Simeão, chamadas pelos gregos de *hypapante* [festa da Candelária, celebrada no dia 2 de fevereiro], a procissão [*letania*] deveria partir da igreja de Sto. Adriano [a antiga cúria do Senado no Fórum Romano] e a população deveria correr para encontrá-la depois de Sancta Maria [Maggiore, no Esquilino].

B. Sob Estêvão II (752-57) contra a ameaça lombarda

> O papa roga a toda a população que assista aos cultos e peça a ajuda divina para salvar Roma (*LP* 1:443).

Num desses dias, ele liderou a procissão com profunda humildade, como era de seu costume, carregando a mais santa imagem [*imagine*] do nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo, chamada a Aquiropeta [*acheropsita*], exibindo também vários outros mistérios sagrados, que . . . ele levava com outros clérigos, enquanto ele e todo o povo caminhavam descalços. Carregaram nos ombros a imagem santa para dentro da igreja de Sta. Maria Mater Domini, chamada Igreja do Berço (*ad praesepe*). Todos espalharam cinzas sobre suas mãos e pediram a ajuda do mais piedoso Senhor com as mais altas lamentações. Dessa forma, o papa renovou o pacto com a venerável cruz, que o rei lombardo havia maldosamente destruído.

C. Sob Leão IV (847-55); o milagre contra o dragão

> A peste se alastrava em Roma e o povo imaginava que era causada por um dragão que vivia em cavernas subterrâneas perto de Sta. Lucia, em Orfeu, no Esquilino. Mais uma vez o ícone, em sua jornada anual a Sta. Maria Maggiore, foi lançado contra o mal, ou pelo menos a procissão foi usada como súplica do povo (*LP* 2:110).

No glorioso e famoso dia em que a Assunção da Virgem é celebrada . . . o papa saiu a pé de seu palácio, conforme o costume [*sicut mos est*], em direção à igreja de Sto. Adriano, cantando hinos e canções espirituais, caminhando com seu clero à frente do *ycona*. Quando saiu [da igreja de Sto. Adriano], no meio de uma multidão, apressou-se, cantando canções de louvor [*laudes*] a Deus, até a [igreja da] Mãe de Deus, chamada o Berço. [No caminho, interrompeu a procissão e entrou nas cavernas para evocar a ajuda de Deus contra o monstro, no que foi bem sucedido.] Depois se apressou . . até a referida basílica [Sta. Maria Maggiore] para rezar a missa.

> Como me mostrou G. Wolf, um cânone de Latrão aumentou esse relato no séc. XII, contando que o papa fez o sinal da cruz com o ícone três vezes antes de entrar na caverna (cf. texto 4F).

D. Sob Oto III (983-1002); o cântico à Virgem

M. Andrieu, *Les Ordines Romani du haut Moyen Age* (Louvain, 1961), 5:358-62; ordo 50, cap. 49.

Na noite da festa da Assunção, são lidos o Cântico dos Cânticos e os sermões [*omelie*] relacionados à data. Na noite anterior, uma charola [*portatorium*] é preparada na capela de São Lourenço [Sancta Santorum], em Latrão, e o painel mais famoso, a imagem [*tabula imagine insignita*] de nosso Senhor é . . . colocada em cima. Acompanhada pelo povo, a procissão segue noite adentro, passando pelas casas iluminadas de maneira festiva, até a pequena [*minorem*] igreja da Virgem. O ícone [*ycona*] é apoiado por algum tempo sobre suas escadas, e todo o coro de homens e mulheres ajoelha-se perante ele, rezando juntos cem *kyrie eleisons* e derramando lágrimas. . . . Então seguem pelo caminho da igreja de Sto. Adriano [no Fórum Romano] até a grande [*maiorem*] igreja da Virgem, celebrando ali uma missa e finalmente retornando ao palácio [de Latrão].

[O texto então cita o cântico de Maria, cantado "na noite em que o painel foi levado de um lado para outro". Ele expressa a tradição romana e a esperança pelo apoio divino que o povo procurava naquela noite. Pelo motivo dado, o texto procura conquistar a simpatia do povo por Oto III, incluindo-o em suas orações. Em um diálogo com a Roma antiga, a mesma é confortada com a garantia de que será libertada pelos Príncipes dos Apóstolos.] Virgem Santa, o que está acontecendo hoje? Quando chegares às regiões celestiais, tem piedade de seu próprio povo. . . . O Criador não mais está distante [diz Roma]. Pois contempla o rosto [*vultus*] que o oráculo da mãe procura para o primogênito entre os homens [os romanos]. . . . O rosto do Senhor está ali, a quem a terra está sujeita por lei. . . . O signo esplêndido [*spectabile*] do Senhor em seu trono de plinto [*solium*] faz uma pausa [*sistitur*], assim como o faz a *Theotokos* no seu. . . . Trazem timo, incenso e mirra. . . . A escola grega de cânticos entoa seu cântico, enquanto o povo romano se põe a cantarolar, usando várias melodias. . . . Virgem Maria, olha teus filhos com piedade e ouve teus servos. . . . As massas da cidade jorram lágrimas de súplica diante de ti. . . . Santa Mãe de Deus, olha o povo romano e sê piedosa com Oto.

E. Cônego Benedito, regulamento litúrgico (ca. 1143)

P. Fabre e L. Duchense, *Liber Censum* (Paris, 1910), 2:158-59.

[Os cardeais e diáconos saem de São Lourenço, em Latrão, (o Sancta Santorum), carregando a imagem de Cristo e atravessando o Campo Laterano até a igreja de São Gregório (no Célio?)]. Também levam a cruz estacional; o prefeito é acompanhado de 12 homens [representantes dos distritos da cidade], e os porteiros [*ostarii*] de Latrão também carregam 12 tochas. . . . Enquanto a imagem atravessa o campo, é recebida por criados [*cubicularii*] de pé na colina [*culmine*] da igreja de São Gregório com duas tochas acesas, que apagam assim que ela passa. Quando a imagem chega a Sta. Maria Nuova [hoje Sta. Francesca Romana no Fórum Romano], é colocada na frente da igreja e seus pés são lavados. Voltando pelo caminho inverso, ela então passa pelo arco da Latrona [*Latronis*, uma passagem pela basílica de Maxêncio], pois tempos atrás tinha havido uma grande visitação do diabo nesse local.

A procissão em seguida passa pela casa de Orfeu [cf. texto 4C] por conta do basilisco que lá viveu numa caverna. . . . O papa Sérgio [cf. texto 4A] instituiu a procissão nesse dia tão festivo para que o povo romano pudesse ser libertado do perigo e perseguição mediante as orações [*laudes*] de tantas pessoas e com a intercessão da abençoada Virgem Maria. O papa, que já está lá [*preparatus*], reza a missa. Em seguida abençoa o povo, que passou a noite sem dormir, e todos voltam para casa.

F. Nicolau Maniacutius, tratado sobre a imagem de Latrão (séc. XII)

O tratado foi copiado no final do séc. XII em um livro litúrgico de Sta. Maria Maggiore (Bibl. Vaticana, Fondo SMM 2, fols. 237-44): *De s. imagine SS. Salvatoris in palatio Lateranensi* (Roma, 1709). Cf. V. Peri, em Aevum 41 (1967): 67ff.

[São Lucas, "que como grego era bom pintor", pintou o quadro de maneira que Cristo ficasse atrás com os discípulos, pelo menos em sua imagem, depois da Ascensão. A pintura foi terminada "sem o trabalho dos homens", com a intervenção dos céus. O quadro chegou a Roma em 70 d.C. com o saque de Tito e] foi colocado no altar da mais sagrada capela de São Lourenço, onde apenas o papa pode rezar missa. [Assim, Cristo cumpriu sua promessa de estar sempre com seus seguidores no lugar onde seu representante terreno reside,] na presença de sua pessoa na imagem. [Em visões, a Virgem é vista com toda a família celestial visitando seu Filho na capela na oitava da Assunção (cap.9, p.19)]. Por que a procissão segue para Sta. Maria Maior na festa da Assunção? Como muitas outras imagens são levadas em procissões em outras festas da Virgem [*multae aliae imagines in aliis beatae Mariae solemniis procederent*], alguns dizem que essa festa deveria ser celebrada com mais solenidade, devendo ser reservada para essa [imagem de Cristo] sozinha. . . . [Outros vêem o significado da procissão] na recordação da Assunção da Virgem, quando o Redentor surgiu na terra e colocou-a ao seu lado no trono (cap.11, pp.22-23). . . e ainda outros citam a libertação de Roma do dragão, sob Leão IV (p.25).

G. Documento de uma confraria (1462)

Esse documento encontra-se no arquivo da confraria Compagnia de Raccomandati del SS. Salvatore; cf. Marangoni 1747, 120-24, e Caraffa 1976, 135-43.

[O povo se reúne na igreja do Senado no Capitólio, a Sta. Maria de Aracoeli, convocado por seus sinos, e reza perante a imagem especialmente "descoberta da Virgem que pertence à igreja". De lá, segue pela Sta. Maria Nuova até o hospital São Giácomo, perto do Coliseu, onde encontra o clero papal e onde são definidos os papéis dos membros da confraria na procissão. Juntos, os grupos seguem ao longo da Via Sacra até a Sancta Sanctorum, no Latrão, onde a imagem, adornada com um novo manto dourado (*pallio d'oro*), espera sobre um tablado festivo (*talamo*). Ela então "desce pelas escadas de mármore até a praça do Latrão" enquanto o povo, a confraria e o clero assumem suas posições na procissão. Em seguida, é levada sobre um baldaquino até o hospital já mencionado, onde os padres lavam seus pés e depois respingam nas pessoas a água que foi usada. Nesse momento os representantes das guildas (*arti*) apresentam oferendas votivas de cera à imagem; essas são colocadas em suportes de madeira (*thalami*) com os brasões das guildas e levadas à frente da imagem por 12 carregadores numa ordem criteriosamente definida].

[Mais adiante, o lava-pés noturno é realizado em S. Clemente, onde o povo] se reúne perante a imagem para contemplá-la e venerá-la. [A confraria da Virgem, os Raccomandati di Maria, com suas tochas e instrumentos musicais, dão à procissão um ar de festividade,] seguindo um rito antigo de triunfos imperiais, época em que também se carregavam imagens de deuses e retratos do imperador. [Agora o triunfo é celebrado] em honra do nosso Redentor, da Virgem Santa e dos santos Príncipes dos Apóstolos de Roma; e entre as imagens desses, são carregados também os brasões do papa, da Igreja, do Senado e da Igreja Romana.

[Há outros rituais de lava-pés nas escadas de Sta. Maria Nuova, no altar de Sto. Adriano no Fórum, em que o Senado presta sua homenagem, no vestíbulo da S. Cosme e S. Damião, onde as mulheres têm acesso à imagem, e na Sta. Prassede. Finalmente, no meio do povo jubiloso, a imagem é colocada no altar de Sta. Maria Maggiore, onde permanece sob a proteção da Compagnia e das autoridades de Roma. Ali, na terceira hora da manhã do dia 15 de agosto, é celebrada uma missa. A imagem então é mais uma vez erguida e carregada, após sua despedida da Virgem (*salutatasi*), de volta para sua casa. Para protegê-la das mãos do povo, dez homens armados do Rione de Monti, chamados *stizzi*, sempre a acompanham. Quando as festividades se encerram, ela é trancada em de seu lugar na capela papal até o Natal, quando é reaberta pela primeira vez no ano litúrgico.]

[Sobre os afrescos em S. Giacomo del Colosseo mostrando a veneração à imagem, cf. S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (1964), 34 e fig. 70.]

H. Inscrição no Palácio dos Conservadores (séc. XVI)

A data da inscrição provavelmente já é do início do séc. XVI, mas seu modo de falar reproduz um decreto anterior que o magistrado mandara inscrever, de forma permanente, em seu banco de pedra. O surgimento do decreto foi motivado por um conflito entre as várias profissões com relação à ordem de precedência na procissão, que já se tornara um reflexo da ordem e hierarquia social. Nada é mencionado sobre o clero e seu principado, tampouco sobre a confraria, uma vez que o magistrado tinha autoridade apenas sobre o povo. As referências a antigas tradições romanas, como no texto 4G, haviam claramente se tornado uma preocupação de um magistrado já sem poder, invocando antigos direitos e até rituais mais antigos. Cf. Marangoni 1747, 125-26.

[A celebração do triunfo do imperador pagão (*triumphalis gentilium pompa*) foi renovada no dia da Assunção da Virgem para se adequar à devoção cristã, quando a imagem milagrosa (*mirabile simulacrum*) de Cristo é levada na procissão até Sta. Maria Maggiore em honra do Senado, da magistratura e de toda a classe nobre, com a população seguindo logo atrás.] Para que não haja mais conflitos entre as associações profissionais do povo [*plebeia collegia*], o estatuto decreta a ordem em que todos devem acompanhar a imagem santa no início da procissão com suas tochas [*thalami*, vide o texto 4G] e lâmpadas, sendo os mais próximos à imagem aqueles das classes mais altas. [Mais de 25 profissões são ordenadas numa lista, com a ameaça de multa caso o regulamento não seja respeitado.]

I. A procissão em Tivoli (séc. XVIII)

Em vários lugares do Lácio, reproduzia-se a procissão com imagens de Cristo, que em princípio eram cópias das originais em Roma e continham portas dobráveis. Alguns exemplos que sobreviveram dos séc. XII e XIII, em Tivoli, Casape, Velletri, Capranica, Sutri, Tarquinia, Trevignano e Viterbo encontram-se em Garrison 1955-62, 2.1:5ff.; Hager 1962, 36-37; e Matthiae 1966, 58-59. Em Tivoli, até o séc. XVIII, a procissão carregava o ícone de Cristo da catedral até a Sta. Maria Maggiore, onde cumprimentava o ícone da padroeira Maria Advocata na frente da igreja, curvando-se respeitosamente [a *inchinata*] diante dela. Sobre a imagem de Cristo do séc. XII, cf. Garrison 1955-62, vol. 2, fig. 4, e Matthiae 1966, ilustração localizada face à p. 60. Sobre a imagem da Virgem do séc. XIII, que sobrevive numa réplica de cerca de 1800, cf. I. Toesca, em *Mostra dei restauri 1969* (Roma: Pal.Venezia, 1970), 9-10 e pls. 1-3. Contém uma inscrição do cumprimento do anjo na Anunciação. Cf. Volbach 1940-41, passim; Marangoni 1747, 143-144; e V.Pacifici, *L'inchinata. Il significato della cerimonia* (Tivoli, 1937).

◆

5. AS ICONÓSTASES

O milagre de Sto. Artêmio (Constantinopla, antes de 668)

A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia graeca sacra* (São Petersburgo, 1909), 51-52.

Uma mulher chamada Ana colocou uma vela, como sempre colocava, perante a imagem do santo profeta . . . João [Batista], que fica abrigada num óculo sobre o portal de quem entra pelo pátio de acesso, perto das escadas [na igreja de João Batista e Sto. Artêmio, em

Oxéia]. No mesmo lugar . . . havia também uma imagem do martírio de Santo . . . Artêmio. [Ana] pediu à filha de 12 anos de uma vizinha que fizesse o mesmo, mas a menina passou mal e parecia ter morrido. [A menina] viu dois anjos se aproximando para levar [sua alma]. Mas Artêmio impediu-os. Depois a levou até seu túmulo [*soros*] na igreja, onde foi curada. Quando lhe perguntaram como eram os anjos, ela apontou para a imagem dos anjos retratados na igreja com o Senhor entre eles. Quando lhe pediram que descrevesse Artêmio, respondeu: "Ele é como aparece na imagem do lado esquerdo da igreja, no *templon* [iconóstase] com o frontão triangular no meio, sobre o qual o Senhor está pintado, com a imagem do Precursor [João Batista, o outro padroeiro da igreja] à sua direita [ou seja, do lado oposto de Artêmio]."

◆

6. A DEFESA DA IMAGEM PELO PATRIARCA DE CONSTANTINOPLA

Patriarca Germano, discurso sobre ícones (ca. 730)

D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits* (Munique, 1980), 274-75, com tradução para o alemão.

Preservando a boa tradição dos mais celebrados apóstolos e dos seis venerados sínodos, curvamo-nos perante a Trindade, que é, em um único ser – Pai, Filho e Espírito Santo –, divindade, poder e força nos quais somos batizados e nos quais acreditamos. Mas depois dela reconhecemos a *oikonomia* de nosso Senhor Jesus Cristo, o verdadeiro Deus encarnado na terra. . .

Mas sobre os ícones dos santos, dizemos o seguinte: quando, para ir direto ao assunto, contemplamos a figura do verdadeiro Deus feito homem para a nossa redenção, prosternamo-nos, pois lembramos com reverência de sua presença carnal na terra, devida à sua grande compaixão. Mas quando fazemos uma semelhança daquela que O concebeu, da pura e eternamente virgem senhora, a *Theotokos*, uma semelhança além de toda a nossa imaginação, pensamos nela como a santíssima casa de Deus, ela que como único ser inteiramente puro na terra, foi considerada digna de se ser Mãe de Deus, superando as naturezas espirituais no céu. Quando retratamos figuras daqueles que, por meio de boas obras e atos devotos, provaram serem servos de Deus, lembramo-nos de sua resistência invencível a um adversário invisível. Pois mesmo tendo agido por meio de um corpo perecível, conseguiram derrotar o inimigo e humilharam o demônio ao destruir as paixões da carne, e sufocaram [o artifício do demônio pelo sangue desapaixonado que derramaram] na batalha pela verdade, onde não se pouparam. Quando contemplamos um ícone de um santo – e isso é verdade para todos os ícones de santos – veneramos não o painel ou a tinta, mas a figura pia e visível.

7. A PRIMEIRA TEOLOGIA DA IMAGEM

Filho de uma família nobre de árabes cristãos, João Damasceno (ca. 675-749) foi um grande teólogo cujos escritos só ficaram conhecidos no Ocidente a partir do séc. XVI. Após servir como ministro das finanças do califa de Damasco, ingressou por volta do ano 700 no mosteiro de S. Saba perto de Jerusalém, onde passou o resto de seus dias dedicado aos estudos, escritos e sermões.

A. João Damasceno, "Exposição da fé ortodoxa" (rev. ca. 743)

O capítulo 89 da "Exposição" de João apresenta um breve resumo de sua doutrina de imagens. A tradução abaixo é baseada em trechos de *Saint John of Damascus: Writings*, vol. 37 de *The Fathers of the Church*, trad. de F.H. Chase (Nova York, 1958), 371-73. Vide também as referências no capítulo 8, n. 28.

O original é a coisa imagética da qual uma cópia é produzida. Por que razão o povo de Moisés adorava em volta do tabernáculo que carregava uma imagem e amostras de coisas celestiais?... E o que era o templo celebrado em Jerusalém? Não fora justamente construído e provido por mãos e habilidades humanas?

Ora, as Sagradas Escrituras condenam aqueles que adoram coisas esculpidas, e também aqueles que fazem sacrifícios aos demônios. Os gregos usavam sacrifícios e os judeus também usavam sacrifícios; mas os gregos faziam sacrifícios para os demônios, enquanto os judeus o faziam para Deus.... E assim sucede que as estátuas gregas são rejeitadas e condenadas, pois eram representações de demônios.

Mas, além disso, quem consegue produzir uma cópia do invisível, incorpóreo, incircunscrito e irretratável Deus? . . . Por essa razão, não era a prática do Antigo Testamento usar imagens. No entanto, . . . Deus, para a nossa salvação, foi feito homem na realidade. . . . Ele residiu na terra [fato registrado nas Escrituras e nas imagens para nós que nascemos depois, que acreditamos no que não vimos]. Certamente ocorre muitas vezes que, quando não estamos pensando na Paixão do Senhor, ao vermos a imagem de sua crucificação somos lembrados de sua Paixão salvadora, ajoelhamo-nos e o adoramos. Mas não é o material [da imagem] que adoramos, e sim o que ela representa. . . . Pois qual é a diferença entre uma cruz que não caracteriza o Senhor e uma que o caracteriza? O mesmo ocorre com a Mãe de Deus, pois a honra que lhe é prestada refere-se a Ele que foi encarnado dela. . . . Essa é a tradição escrita, assim como em orações direcionadas para o Oriente, na adoração à cruz e tantas outras coisas semelhantes.

Além disso, existe uma história que descreve como Abgar, enquanto senhor da cidade de Edessa, mandou um artista fazer um retrato do Senhor; quando o artista foi incapaz de fazê-lo devido à resplandecência que emanava de Seu rosto, o Senhor pôs um pedaço de pano sobre Seu próprio rosto sagrado e vivificante, deixando Sua própria imagem no pano, e assim o enviou a Abgar, que o desejara de forma tão sincera.

B. João Damasceno, *três discursos a favor das imagens sagradas* (ca. 730)

Da distância segura de seu posto na Síria, João escreveu três discursos contra as idéias do imperador bizantino Leão III e os iconoclastas. Sustentando seus argumentos com várias citações dos Pais da Igreja, dedicou o primeiro discurso ao patriarca de Jerusalém, e em seguida compôs o segundo para tornar o tema do primeiro mais compreensível. Seguimos aqui o resumo da doutrina de João sobre imagens, apresentado em P. Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. 3 (Berlim, 1975), 8ff.

João define a imagem tanto como semelhança, que a une com o arquétipo em forma, como diferença, que a separa do arquétipo em substância. Destaca cinco tipos de imagem, a começar pela "imagem natural" que, assim como o filho é a imagem natural do pai, deve existir na natureza para poder ser imitada. Dessa forma, Cristo é uma imagem do invisível Deus. Na imagem natural, imagem e arquétipo coincidem em sua existência na natureza, mas não na pessoa, ou hipóstase. No entendimento, na palavra e no espírito, o homem é uma imagem de Deus (3.16-23). O que pode ser representado é aquilo que é visível como corpo, figura, contorno e cor. Portanto, Cristo enquanto humano também pode ser representado, assim como os anjos, que já se mostraram na forma de pessoas. Deus, no entanto, não se mostrou em sua essência, mas apenas na forma em que nasceria como homem (3.24-26).

Para João, a veneração é um sinal de submissão. Na forma de adoração (*latreia*), é devida apenas a Deus. Na forma de reverência (*proskynēsis*), é devida também aos santos e imagens, que merecem devoção (*timē*) porque se referem a Deus (3.27-41). A pessoa representada numa imagem está presente nela, se por seu nome for chamada. Assim como os próprios santos, as imagens adquirem uma porção de graça divina e por isso podem realizar milagres como santos (2.14; 1.36; 3.55, 90-91). Uma imagem merece tanta reverência quanto a cruz e as relíquias. Seu efeito, no entanto, não vem de sua forma material, mas da fé de quem a contempla (1.22; 3.41). Uma imagem recebe sua honra do protótipo que representa (1.16, 21; 3.41), o que explica por que tantas imagens da mesma pessoa podem circular simultaneamente.

Os três escritos a favor das imagens encontram-se hoje na edição de P. Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. 3 (Berlim, 1975). O trecho abaixo é uma tradução da versão em inglês, *On the Divine Images*, por David Anderson (Crestwood, Nova York: St. Vladmir's Seminary Press, 1980). Vide também capítulo 8, n. 28.

[O terceiro discurso a favor das imagens termina com a afirmação de que, a essa altura, o autor já esclarecera totalmente] a diferença entre ídolos e ícones (3.42). [O ícone deve ser legitimado para os judeus, os quais, até a encarnação de Cristo, não tinham o direito de produzir imagens humanas do Deus invisível; e para os gregos antigos (os *Hellēnes)*, os quais transformavam pedras ou imagens em deuses (*theopoiountes*; 1.24).] Os pagãos produzem imagens [*eikones*] de demônios, que são chamados de deuses, mas nós fazemos imagens de Deus encarnado, de seus servos e de seus amigos, e com elas afastamos os bandos demoníacos (1.24).

[Por várias vezes João manifesta sua preocupação em purificar a Igreja da terrível suspeita de idolatria. Se a Igreja] se afastar um pouquinho que seja da perfeição, será uma mancha em seu rosto imaculado, destruindo com sua feiúra a beleza do todo. As coisas pequenas não são pequenas quando levam a algo significante; e não é pouca coisa renunciar à tradição antiga da Igreja sustentada por todos aqueles que foram chamados antes de nós, cuja conduta devemos observar, e cuja fé devemos imitar (1.2).

[Tudo, portanto, depende da interpretação correta da verdadeira tradição nos escritos dos patriarcas. Defender as imagens é, portanto, defender a tradição. Os iconoclastas, quando atacam a Igreja de hoje como uma aberração da tradição, equivocam-se porque não entendem a tradição. A maior questão na disputa sobre as imagens trata-se, assim, da leitura correta das fontes.]

[Entre os muitos escritos, apenas alguns trechos no final mencionam a veneração em si das imagens. Um desses é o "Atos de Máximo o Confessor", do séc. VII.] Então todos levantaram-se com lágrimas de alegria, fizeram penitência e rezaram. E cada um deles beijou os Evangelhos sagrados e a cruz venerável e o ícone de nosso Deus e Redentor Jesus Cristo e o de Nossa Senhora, a Santíssima Mãe de Deus, que o concebeu, e deram-se as mãos para afirmar o que havia sido dito (2.65; Kotter, *Schriften*, p.164).

◆

8. RESOLUÇÕES DO SEGUNDO CONCÍLIO DE NICÉIA (787)

A definição dogmática desse Sétimo Concílio Ecumênico foi traduzida para o inglês por Norman P. Tanner, ed., *Decrees of the Ecumenical Councils*, 2 vols. (Londres: Sheed & Ward: Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1990), 1:133-37. As aclamações são de *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, 2ª série, vol. 14: *The Seven Ecumenical Councils*, ed. Henry R. Percival (Nova York: Scribner's, 1905), 550-51.

[Definição dogmática:] Pela graça de Deus e por ordem de nosso imperador e nossa imperatriz, Constantino e sua mãe Irene, virtuosos e devotos de Cristo, o santo, universal e importante sínodo, celebrado pela segunda vez na famosa metrópole de Nicéia, província de Bitínia, na santa Igreja de Deus chamada pelo nome de Sabedoria, seguindo a tradição da Igreja católica, decretou o que neste ato se encontra registrado.

Aquele que nos deu a luz de seu reconhecimento, aquele nos redimiu da escuridão da insanidade idólatra. . . . A essa generosa dádiva, algumas pessoas não prestaram nenhuma atenção; enganadas pelo perigoso inimigo, abandonaram a verdadeira linha de raciocínio e, contrapondo-se à tradição da Igreja católica, vacilaram em sua compreensão da verdade. . . . Pois seguiram homens profanos, e ao confiar em seus próprios delírios caluniaram a santa Igreja, que Cristo, o nosso Deus adotou para si, e não conseguiram distinguir entre o sagrado e o profano [Ezeq. 22:26], afirmando que os ícones de nosso Senhor e seus santos em nada diferiam das imagens em madeira dos ídolos satânicos.

Portanto, Deus o Senhor, não podendo tolerar a destruição, por tal corrupção, daquilo que O representava, por seu beneplácito convocou-nos, por meio da decisão e diligência divinas de Constantino e Irene, nossos fiéis imperador e imperatriz, nós, que somos os responsáveis pelo sacerdócio em todos os lugares, para que a tradição da Igreja católica, inspirada pelo divino, receba a confirmação por meio de um decreto público. Tendo, portanto, investigado com toda precisão e procurado conselho, tendo como nossa meta a verdade, não depreciamos nem aumentamos, mas simplesmente guardamos intacto tudo o que diz respeito à Igreja católica. Então, observando os seis santos sínodos universais, primeiro o que se reuniu na famosa metrópole de Nicéia, e depois o que foi celebrado em seguida na cidade imperial, protegida por Deus;

Cremos em um Deus, o Pai todo-poderoso, criador dos céus e da terra [o credo que segue].

Abominamos e condenamos Ário e aqueles que pensam como ele, compartilhando seu erro insano; também Macedônio e os que com ele estão, propriamente chamados os *Pneumatomachi* ["adversários do Espírito"]; também professamos a Nossa Senhora, santa Maria, como real e verdadeira Mãe de Deus, pois concebeu Cristo em carne e osso, que é da Trindade, nosso Deus, assim como o primeiro sínodo decretou; e ainda expulsou da igreja Nestório e seus seguidores, pois estavam introduzindo uma dualidade de pessoas. Junto com esses sínodos, também professamos as duas naturezas daquele que foi encarnado, para o nosso bem, pela imaculada Mãe de Deus, a eterna Virgem Maria, reconhecendo que ele é Deus perfeito e homem perfeito, assim como o concílio em Calcedônia também proclamou, quando expulsou os blasfemos Eutiques e Dióscoro. Junto com eles, rejeitamos Severo, Pedro e seu bando interconectado, com suas blasfêmias, e condenamos as especulações míticas de Orígenes, Evágrio e Dídimo, assim como o sexto sínodo celebrado em Constantinopla. Outrossim, declaramos que há duas vontades e princípios de ação, de acordo com o que é próprio para cada natureza de Cristo, da forma como o sexto sínodo proclamou, em Constantinopla, quando também rejeitou publicamente Sérgio, Honório, Círio, Pirro, Macario, aqueles desinteressados na verdadeira santidade e seus seguidores. Em suma, declaramos que defendemos, sem qualquer inovação, todas as tradições escritas e não escritas que nos foram incumbidas. Uma delas é a produção da arte representativa;

está em plena harmonia com a história da disseminação do Evangelho, pois fornece uma confirmação de que a palavra de Deus transformado em homem foi real e não só imaginária, e porque nos traz um benefício semelhante. Pois as coisas que se ilustram mutuamente sem dúvida possuem mensagens mútuas.

Dado o estado atual das coisas, e ao sair como se numa rodovia real, seguindo como seguimos o ensinamento, enunciado por Deus, de nossos santos patriarcas e a tradição da Igreja católica - pois reconhecemos que essa tradição vem do Espírito Santo que nela reside – decretamos com toda precisão e cuidado que, como a figura da honrada e vivificante cruz, as imagens santas e veneradas, quer sejam pinturas ou mosaicos ou outro material adequado, devem ser expostas nas santas igrejas de Deus, em instrumentos e vestuários sacros, em paredes e painéis, nas casas e em vias públicas; são as imagens de nosso Senhor, Deus e salvador, Jesus Cristo, e de Nossa Senhora imaculada, a santa Mãe de Deus, e dos anjos reverenciados e de quaisquer homens santos. Quanto mais são vistos na arte representativa, mais aqueles que os vêem são levados a lembrar e ansiar pelos que servem de modelos, e a prestar a essas imagens homenagens de saudação e veneração respeitosa. Certamente essa não é a plena adoração prestada de acordo com nossa fé religiosa, que só pode ser dirigida corretamente à natureza divina, mas é semelhante àquela prestada à figura da cruz honrada e vivificante, e também aos aos santos Evangeliários e a outros objetos sagrados de culto. Além disso, as pessoas são levadas a honrar essas imagens com a oferenda de incenso e luzes, conforme piamente estabelecido por um costume antigo. De fato, a honra prestada a uma imagem a atravessa e chega ao modelo; e aquele que venera a imagem, venera a pessoa nela representada.

Dessa forma, o ensinamento de nossos santos patriarcas se fortalece, ou seja, a tradição da Igreja católica que recebeu o Evangelho de um lado a outro da terra. . . .

Portanto, a todos aqueles que ousam pensar ou ensinar qualquer coisa diferente, ou que seguem os hereges na rejeição das tradições eclesiásticas, ou que criam inovações, ou que desprezam qualquer coisa confiada à Igreja (seja o Evangelho ou a figura da cruz ou qualquer exemplo de arte representativa ou qualquer relíquia santa de um mártir), ou que fabricam preconceitos perversos e maldosos contra o amor a qualquer tradição legítima da Igreja católica, ou que secularizam os objetos sagrados e a santidade dos mosteiros, ordenamos que sejam suspensos se forem bispos ou sacerdotes, e excomungados se forem monges ou leigos.

[Aclamações:] O santo sínodo exclamou: Nisso todos cremos, assim todos pensamos, todos consentimos e assinamos. . . . Crendo num só Deus, a ser celebrado na Trindade, saudamos as honoráveis imagens! Aqueles que não o fazem, que sejam anátemas. Aqueles que não pensam dessa forma, que sejam banidos da Igreja. Pois nós seguimos a mais antiga legislação da Igreja católica. Mantemos as leis dos patriarcas. Anatematizamos aqueles que acrescentam ou retiram qualquer coisa da Igreja católica. Anatematizamos a novidade introduzida dos injuriadores dos cristãos. Saudamos as veneráveis imagens. Colocamos sob anátema aqueles que não o fazem. Anátema àqueles que presumem aplicar às veneráveis imagens o que está dito nas Sagradas Escrituras contra a idolatria. Anátema àqueles que dizem que os cristãos recorrem às imagens sagradas como deuses. Anátema àqueles que dizem que qualquer outro nos libertou da idolatria que não Cristo nosso Deus. Anátema àqueles que ousam dizer que em algum momento a Igreja católica recebeu ídolos.

Muitos anos aos imperadores, etc., etc.

◆

9. A CONTRADIÇÃO DO IMPERADOR DESCRITA PELO PAPA

Carta supostamente escrita pelo papa Gregório II ao imperador Leão III (séc. VIII)

> Mansi 1901, 12:959ff. (a qual se referem os números de páginas abaixo); J. Gouillard, "Aux origines de l'iconoclasme: Le témoignage de Grégoire II?" *Travaux et mémoires* 3 (1968): 235ff. Uma versão antiga dessa carta foi citada no Segundo Concílio de Nicéia, em 787. Para dar um efeito de autenticidade, o texto se refere a Germano, colega de Gregório, e ao papa Martinho, que foi vítima de um conflito com o imperador no séc. VII. De acordo com Gouillard, a carta foi reescrita por volta de 800.

[O texto justifica a veneração de imagens com muitos argumentos e evidências, entre eles uma referência ao *Mandilion*, imagem sobre um pano que Cristo enviou a Abgar, atendendo seu pedido.] Agora envia [mensageiros] a essa imagem não produzida por mãos humanas [*non manufactam imaginem*] e verás multidões de pessoas do Oriente reunirem-se e rezarem perante ela. E existem muitas outras imagens deste tipo, a que grupos de peregrinos demonstram o piedoso amor cristão quando se deparam com tal espetáculo, que pode ser visto e reverenciado todos os dias.

Por que não pôr Deus o Pai . . . diante de nossos olhos e pintá-lo? Porque não sabemos quem ele é e porque é impossível ver ou pintar a natureza de Deus. Se pudéssemos tê-lo visto ou conhecido, assim como seu filho, também teria sido possível colocá-lo diante de nossos olhos e retratá-lo e poderias ter chamado sua imagem de ídolo. O amor de Cristo [por nós] sabia que quando entramos na Igreja de Pedro, o Príncipe dos Apóstolos, e contemplamos a santa imagem pintada [*pictam imaginem*], somos tomados por um sentimento de reverência [*compunctione percellimur*]. . . . Cristo devolveu a visão aos cegos. Mas tu cegaste aqueles que enxergavam bem (964).

Dizes que adoramos pedras, paredes e painéis [*tabellas adorare*]. Mas não é verdade. . . . [As imagens lá estão] para reforçar nossa memória e . . . elevar nossas mentes. Isso se faz por meio daqueles cujos nomes e petições [*apellationes*] e cujas imagens possuímos. Não as veneramos como deuses, como afirmas, pois não temos confiança em deuses.

Quando vemos uma imagem do Senhor, dizemos: "Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, acompanhai-nos e salvai-nos." Se for uma imagem de sua santa Mãe, dizemos: "Santa Mãe de Deus, intercede com teu Filho, nosso verdadeiro Deus, para que ele possa salvar nossas almas." Finalmente, diante da imagem de um mártir, dizemos: "Santo Estêvão, tu que derramastes teu sangue por Cristo, e que como arquimártir [*protomartyr*] tens direito de manifestar-te [*loqui confidentiam*], intercede por nós" (965).

Quando entramos numa igreja e contemplamos os milagres de Cristo, nosso Senhor, e aqueles de sua santa Mãe, que segura nosso Senhor, a quem nutriu, no seu colo, enquanto anjos os circundam, cantando o hino três vezes santo [*ter sanctum hymnum*], não saímos sem sentir nossas emoções tocadas (967).

[Por fim, a carta discute a reação dos "reis do Ocidente" à destruição das imagens em Bizâncio, na qual mal podem acreditar.] Mas tiveram certeza quando souberam que tu enviaras o ajudante Jovino à [igreja da Virgem em] Chalcoprateia com instruções de abater e destruir a [imagem do] Redentor que é chamado de *Antiphonites* [aquele que responde], uma imagem diante da qual muitos milagres aconteceram (969). [Segue a história da resistência de mulheres devotas e o início da perseguição dos defensores de imagens.]

◆

10. POEMAS SOBRE IMAGENS, DO ABADE TEODORO DE STUDION (759-826)

Os números de páginas se referem a Speck 1968.

[N. 30:] A imagem que vês é de Cristo; mas não a chame de Cristo, apenas daquele mesmo nome, pois o nome reside na semelhança e não na natureza. Mas para ambos há reverência indivisa. Aquele que venera esta imagem venera, portanto, Cristo; aquele que não a venera é seu pleno adversário, pois está cheio de ódio por ele e não deseja que sua aparência retratada e encarnada seja venerada (175).

[N. 31:] Se comemos o corpo de Cristo e bebemos seu sangue vivificante, por que não mostrá-lo em pintura, onde seu corpo pode ser representado? Na medida em que ele simplesmente é, não há como representá-lo, pois Ele é Deus fora de qualquer lugar. Mas à medida que assumiu a aparência de um ser que corresponde aos nossos, ele é um homem, e pode ser representado em virtude de sua constituição, pois pela natureza mantém ambos separados. . . . Aquele que honra inteiramente a Palavra dessa forma, demonstra-se um membro fiel da Igreja (177).

[N. 37:] Tu que concebeste Deus sobrepujas os anjos, pois Aquele que não podem sequer contemplar, seguraste como teu Filho em tuas mãos imaculadas (186).

[N. 38:] Como apropriado para uma mãe, carrego meu filho na imagem, para que Ele possa aparecer como o verdadeiro filho de uma mãe, Ele que está além de qualquer representação de sua semelhança com seu Pai; pois é inseparavelmente duplo por natureza (187).

❖

11. A INSCRIÇÃO NA SALA RESTAURADA DO TRONO (856)

> Após a restauração das imagens para o Chrysotriklinos ("sala [de recepção] dourada"), a principal sala do trono do Grande Palácio, um texto em grego, inscrito no teto, comemorou a volta das mesmas. A versão em inglês, traduzida abaixo, aparece em Mango 1972, 184, baseada no texto de *Anthologia Graeca* 1.106, ed. H. Beckby (Munique, 1957), 1:152-53.

O raio da verdade resplandeceu mais uma vez e turvou os olhos dos impostores [os iconoclastas]. A devoção aumentou, os erros diminuíram, a fé floresceu e a graça se espalhou. Pois vede, mais uma vez a imagem de Cristo irradia acima do trono imperial e derruba as heresias obscuras; enquanto acima da entrada está representada a Virgem como guarda do portão divino. O imperador [Miguel III] e o bispo [Fócio] estão representados bem próximos, junto com seus colaboradores, pois expulsaram o erro e, em toda a volta do palácio, como guardas, [estão] anjos, apóstolos, mártires, padres. Por isso chamamos de "novo Cristotriklinos" o que antes tivera um nome dourado [*Chrysotriklinos*], pois contém o trono de Cristo nosso Senhor, as formas da Mãe de Cristo e de seus mensageiros, e a imagem do [imperador] Miguel, cujos feitos são repletos de sabedoria.

❖

12. DISCURSOS IMPERIAIS SOBRE A CONSAGRAÇÃO DAS IGREJAS

A. Discurso de Leão VI (886-912) na consagração da igreja de Stiliano

> Stilianos Zaoutzas, sogro de Leão, construiu essa igreja depois de 886 e antes de ca. 893. A versão para o inglês, traduzida abaixo, aparece em Mango 1972, 203-5. Vide também as referências no capítulo 9 n.18.

No centro [da igreja], no segmento de uma esfera [domo] elevada na cúpula, há uma imagem [de Cristo] sem a parte inferior do corpo. Creio que o objetivo do artista, ao tratar a imagem dessa forma, foi fazer uma sugestão mística da magnitude eterna inerente Naquele representado, que sua encarnação na terra não diminuiu sua sublimidade. . . . Na subida do hemisfério [*hēmikuklion*] estão representados, por toda a volta, seus servidores, cuja existência está acima da matéria. São eles os mensageiros [*angeloi*] das comunicações de Deus aos homens, identificados como tal. Alguns deles . . . são chamados de *polyommata* [querubim] por causa da grande quantidade de olhos. . . . E outros são chamados pela quantidade de asas [serafim] que possuem, ou seja, seis. A disposição das asas é indicativa do misterioso encobrimento e incorporação do Ente Supremo . . . enquanto a venda que cobre seus rostos nos ensina que o Ente Supremo é totalmente incompreensível e invisível. . . . Ao lado, [o artista] coloca outra categoria de servidores de Deus; todavia esses, apesar de sua composição material, são seres que ultrapassaram os limites da matéria e alcançaram a vida imaterial. Alguns deles [os profetas] previram de longe os eventos que mais tarde seriam realizados para a salvação do mundo; enquanto outros participaram desses mesmos eventos – aqui poderás ver reis e padres – para que o Rei universal recebesse uma homenagem universal. Com essas imagens está decorada a cúpula da igreja, enquanto o restante contém os eventos da Encarnação.

Aqui [ao descrever a Anunciação], um ser alado que acaba de descer dos céus conversa com uma virgem. Poder-se-ia dizer que a imagem não está destituída de fala, uma vez que o artista infundiu cores e sentimentos [*ēthos*] tão naturais em seus rostos que o espectador acaba por supor que essas cores lhes são atribuídas por sua consciência do que está sendo dito. [Depois, segue a menção às cenas representando os eventos da vida de Cristo: natividade, epifania, apresentação no templo, batismo e transfiguração, ressurreição de Lázaro, crucificação, sepultamento, ressurreição e ascensão.]

B. Discurso de Leão VI na consagração da igreja no mosteiro de Kauleas

A igreja foi fundada ou restaurada pelo patriarca Antônio II Kauleas (893-901). A versão em inglês, traduzida abaixo, aparece em Mango 1972, 202-3. Vide também capítulo 9 n. 18.

A [estrutura] que se encontra acima do lindo pavimento, formando o telhado, é construída em forma de meia esfera. Em seu centro está representada uma imagem Dele [Cristo Pantocrator], a quem o artesão dedicou a igreja. Poder-se-ia pensar estar contemplando não uma obra de arte, mas o próprio supervisor e governador do universo que apareceu em forma humana, como se tivesse acabado de interromper seu sermão e fechado seus lábios. O resto do vão da igreja e os arcos sobre os quais o telhado se apóia contêm imagens dos próprios servidores [de Deus], todas feitas de mosaico pintado a ouro. O artesão fez uso abundante do ouro, cuja utilidade ele percebeu: pois, com sua mistura, pretendeu dar às imagens tal beleza como aparece na indumentária do cortejo do imperador. Ademais, percebeu que a palidez do ouro era uma cor apropriada para expressar a virtude dos membros [de Cristo]. Junto com eles, num determinado local [sem dúvida na abside], está representada a Virgem Maria segurando o Menino em seus braços e contemplando-o com uma mistura de compostura virginal e amor materno: parece estar praticamente abrindo os lábios e dizendo palavras maternais à criança, tamanha a vida que foi dada às imagens.

13. IMAGENS DE SANTOS EM VISÕES

Biografia de André, o santo tolo (séc. X)

> André, o santo tolo, ou Salos, é o herói de uma biografia fictícia escrita por Nicéforo, um padre de Sta. Sofia, em Constantinopla, no séc. X. As visões de André, que parecem as de um vidente, recebem nela um grande destaque. Há uma edição em PG 111; importante edição com tradução que será publicada por L. Ryden (Uppsala). Cf. Beck 1959, 567-68, e G. da Costa-Louillet, em *Byzantion* 24.1 (1954): 179ff.

I. [Numa visão ocorrida durante a semana de festividades na igreja de Blachernae (cf. texto 15), André vê diante de seus olhos internos uma aparição da Mãe de Deus no santuário da igreja, acompanhada dos dois Joões e de outros santos, estendendo seu manto sobre as pessoas (PG 111.848-49 e Belting-Ihm 1976, 44 e 60-61).]

II. [O próprio André é o tema de uma visão tida por um certo Epifânio durante uma missa matinal. Um velho (*presbytēs*) lhe revela André, em estado celestial, depois de receber o pedido] para mostrar-lhe a imagem viva [do bem-aventurado André] nas fileiras de santos. . . . O outro o levou até uma sala que brilhava como um relâmpago. Dali saiu o bem-aventurado André, parecendo estar dentro de um ícone [*hōs en eikoni*] e com a aparência semelhante [*symmorphos*] à de um imperador. Seu rosto resplandecia como o sol. Na cabeça carregava uma coroa, na testa uma cruz da coroa do imperador, na mão direita uma cruz e na esquerda um cetro (PG 111.737C).

⁂

14. VISITA CERIMONIAL DO IMPERADOR À IGREJA DE BLACHERNAE

Constantino Porfirogênito, Livro de Cerimônias da corte bizantina (séc. X)

> Esta seleção do livro 2, capítulo 12, do Livro de Cerimônias é intitulada: "O que é necessário observar quando os regentes saem para lavar-se em Blachernae." O texto aparece em Reiske, 1829, 551-56.

[Os dignitários] recebem os regentes do lado de fora do portão . . . e curvam-se em reverência perante eles. . . . No átrio . . . os clérigos da igreja os recebem. Quando os regentes entram no nártex, vestem mantos abainhados de ouro, acendem velas e entram pelo meio da igreja e. . . para dentro do santo santuário, onde beijam o santo pano de altar [*endyte*]. Enquanto os regentes rezam no bema sagrado, [seu séqüito] entra pelo lado direito do nártex [da capela de relíquias] do Santo Soros. Então [os regentes] atravessaram o lado direito do bema, ao leste, e [pela] sacristia [*skeuophylakion*]. A guarda imperial se posiciona à esquerda . . . e [o séqüito] fica em pé à direita, no sentido de quem olha para as portas. Os regentes acendem velas . . . diante das portas imperiais do Santo Soros e entram . . . [no] bema e . . . beijam o santo pano de altar, e o imperador sênior . . . incensa em volta do altar santo. Então . . . deixam o lado direito e vão ao *episkepsis* acender velas e fazer reverência.

E dali eles saem até a área externa do Metatorikion onde o ícone da Mãe de Deus e a cruz prateada se encontram, e acendem velas e em seguida entram no Metatorio e, se assim desejarem, cobrem suas cabeças. E quando saem, passam pelo nártex . . . e sobem pela escada espiral [*kochlias*] e partem . . . para os vestiários [*apodyta*] e, ao despirem-se, vestem suas toalhas douradas [*lentia*] e entram no banho santo [*lousma*]. . . .

Levam velas . . . e as acendem e fazem reverência perante os santos ícones de prata que estão no *kolymbos* [banho, bacia]. . . . Em seguida os regentes acendem velas na abside direcionadas para o Oriente, onde de fato o ícone de prata da Mãe de Deus encontra-se no Fiale [vaso, fonte]. E dali saem à esquerda onde o relevo da mão da Mãe de Deus é esculpido em mármore e protegido por um suporte de prata, e lá também acendem velas, e . . . o imperador sênior põe ungüento [*aleipton*] no incensório [*kapnisterion*] [como antes na frente dos ícones de prata no banho].

E dali os regentes voltam e entram [na igreja] de São Foteíno até a câmara interna [*tholos*], e ao sair acendem velas diante do ícone de mármore da Mãe de Deus, que despeja água benta de suas santas mãos. . . . O *praepositus* pega o santo *stakte* [óleo de mirra?] . . . e o entrega aos regentes . . . e eles saem e se banham. Depois do banho saem para a pequena câmara externa [*tholos*] e ao despirem-se de suas toalhas vestem outras bordadas de ouro. . . . O imperador sênior entrega a cada um de seus assistentes [*bastakta*] uma numisma. . . . O *protembatarios* santifica o banho [*kolymbos*] com a cruz, dando aos regentes água benta [*hagiasma*] do banho com a referida cruz. Após receber a água benta, entram no banho e, enquanto o rito de oração de súplica é realizado, imergem três vezes na água. (Trad. para o inglês de A. Moffatt e M. Tall)

❖

15. O MILAGRE DA CORTINA EM BLACHERNAE

Miguel Psellus, discurso (1075)

> X. A. Siderides, em *Orthodoxia* 2.23 (1928): 508ff., e V. Grumel em *Échos d'Orient* 30 (1931): 136ff. O texto é de um registro notarial sobre uma disputa, resolvida pelo oráculo do ícone, em 1075, entre o general Leão Mandalos e os monges de Kallias. Grumel 1931, 130ff. também fornece o texto em latim do *Liber Virginalis*, com uma descrição completa dos acontecimentos que levaram ao milagre, até a noite do dia seguinte.

No lado direito da igreja, quando se entra de frente para o Oriente [provavelmente na capela das relíquias, ou Santo Soros] encontra-se pendurado um ícone, firmemente fixado à parede. Sua forma [*idea*] é inimitável, sua graça [*charis*] incomparável, seu poder milagroso [*dynamis*] único. À sua frente está pendurada uma cortina [*katapetasma*] de tecido valioso e com uma borda repleta de imagens. Na mesma parte da sala há um altar, de onde o ícone é invocado de todas as maneiras costumeiras ao clero e às pessoas: com hinos de todos os tipos, orações propiciatórias e oferendas apropriadas à santidade. Algo de extraordinário acontece com o ícone no sexto dia da semana, depois do pôr do sol. Nesse momento todos saem da igreja, não apenas os grupos de leigos, mas até mesmo os celebrantes e padres, tanto aqueles que andam pelo santo edifício como qualquer um que por acaso esteja dentro do véu [*katapetasma*; ou seja, dentro do santuário] celebrando a santa missa. O que acontece em seguida? Todas as portas do santuário são fechadas, e as pessoas ficam nos vestíbulos perto delas. Assim que os clérigos terminam seus ritos habituais, é costume abrir as portas da igreja. Elas são abertas e as pessoas que aguardavam do lado de fora podem entrar. Logo que entram, sentindo uma mistura de alegria e de medo, a cortina [*peplos*] na frente do ícone é subitamente jogada para cima como se movida por um sopro de vento [*pneuma*]. Os que não o viram não conseguem acreditar que o evento ocorreu. Todos os que já o testemunharam consideram-no um milagre [*paradoxon*], uma visita manifesta do Espírito Santo [*pneuma*]. No decorrer do evento, a aparência da imagem celeste (ou criatura celestial, *theopais*) se transforma e recebe, creio eu, a visita [da Virgem] em vida [*empsychos epidēmia*], tornando visível o que de outra forma era invisível. [Assim como o véu do templo fora rasgado diante da morte de Cristo,] de uma forma misteriosa [*aporrētos*] a santa cortina [*peplos*] é erguida para a Mãe de Deus, para que dentro dela as multidões possam entrar e ser recebidas como se dentro de um novo santuário [*aduton*] e refúgio inviolável. [Às vezes o milagre não acontece, o que para o ícone é como um eclipse solar, e cuja intenção talvez seja desencorajar suspeitas de que o milagre tenha causas naturais.]

> Em uma oração durante a consagração da água na bacia (*kolymbos*), roga-se a Deus, em nome de sua Mãe, cujos braços estendidos O carregaram, e que é a senhora piedosa (*philoiktirmon*) e fonte de compaixão (*Eusplanchnias*), que consagre a água (Jean B. Papadopoulos, *Les palais et les églises des Blachernes* [Atenas 1928], 101-2).

◆

16. O ÍCONE ORACULAR DA IMPERATRIZ ZOÉ

Miguel Psellus, *Cronografia* (séc. XI)

> Em sua história, Miguel Psellus conta como a imperatriz Zoé usou um ícone de Cristo durante seu casamento com o imperador Constantino IX (1042-55). O texto abaixo é uma tradução da versão em inglês de Sewter (vide capítulo 10 n. 4), 188-89.

[A imperatriz Zoé] fez para si mesma uma imagem [*eikonisma*] de Jesus, esculpindo-a com a máxima precisão que pôde (se é que isso era possível). A pequena figura, decorada com um metal lustroso, parecia quase viva. Respondia a perguntas com mudanças de cor, e com variações de tom previa eventos futuros. De qualquer forma, Zoé fez várias profecias sobre o futuro a partir de um estudo da imagem [*eikona*]. Assim, sempre que tinha um golpe de sorte ou se deparava com algum problema, consultava a imagem imediatamente, seja para demonstrar sua gratidão pela sorte ou para implorar seus favores no caso de algum problema. Eu mesmo já a vi, em momentos de grande aflição, agarrar o objeto sagrado com as mãos, contemplá-lo, conversar como se fosse de fato um objeto vivo e repetir-lhe palavras doces de afeto. Em outras ocasiões já a vi deitada no chão, suas lágrimas banhando a terra, enquanto batia em seu peito repetidamente, arranhando-o com as mãos. Ao ver a imagem empalidecer, retirava-se, cabisbaixa, mas quando a imagem assumia um forte tom rubro, com sua auréola brilhante irradiado por uma bela luz, não perdia tempo em contar ao imperador e profetizar o que o futuro traria.

[Após fazer referência às antigas teorias gregas de que é possível invocar uma divindade usando pedras preciosas e certas ervas e cerimônias, o escrivão manifesta a opinião de que] as cerimônias religiosas de Zoé. . . não eram conduzidas no estilo grego ou em qualquer outro estilo. Zoé cultuava Deus de sua própria maneira, sem esconder o profundo anseio de seu coração, consagrando a Ele as coisas que consideramos como as mais preciosas e sagradas.

* * *

17. MILAGRE NO ATELIÊ DE UM PINTOR

Atanásio, o Atonita, *Vita* A [de Sto. Atanásio], sobre o pintor Pantaleão (ca. 1000)

> *Vita* A de Santo Atanásio (ca. 293-373), escrito por Atanásio, o Atonita (ca. 920-ca. 1000), oferece um relato sobre o pintor Pantaleão e a origem milagrosa do ícone do santo no Monte Atos. A tradução abaixo é da versão em inglês, que aparece em Mango 1972, 213-14.

Neste momento, cabe mencionar também um milagre que testemunhei com meus próprios olhos. Estou certo de que todos vocês, irmãos, sabem quem é Cosme, o antigo *ecclesiarcha* do mosteiro [de Lavra], seja de vista ou de ter ouvido falar. Esse homem se hospedava na casa de meu pai sempre que precisava vir à capital. Uma vez, ao chegar em nossa casa, viu um ícone do Santo [Atanásio] que meu pai [abade do mosteiro de Panagiou?] mandara fazer recentemente, e o reconheceu como uma semelhança exata de si mesmo [*homoiotatos*] – o próprio homem [*autochrēma*] – e exigiu tê-lo em sua posse como algo indispensável. Meu pai não consentiu, alegando não ter outro tão bem-feito. Cosme respondeu que um verdadeiro conhecedor [*gnōmōn*] como meu pai conseguiria obter outro tão bem-feito quanto; com súplicas, invocou o próprio santo como intercessor [*mesitēs*] e finalmente prevaleceu sobre meu pai. Esse, meio de bom grado (por causa da enorme fé do outro), meio a contragosto, atendeu o pedido, acrescentando, "Se desejas alcançar teu objetivo, fica aqui mais três dias, durante os quais mandarei copiar este ícone [usando-o como *archetypos*] e então o darei a ti sem remorso." O velho visitante concordou em esperar o tempo estipulado; quanto ao meu pai, esse acordou ao toque das matinas e prestou uma visita ao pintor do ícone [*eikonos ergatēs*], chamado Pantaleão, a quem explicou o problema e impôs o trabalho, pois Pantaleão era amigo nosso e faria qualquer coisa por nós. "Se desejas fazer-me um favor," disse meu pai (Pantaleão por acaso estava trabalhando naquele momento em uma comissão imperial), "faze-me um ícone o mais depressa possível, exatamente igual [*empherēs*] a este." . . . Pantaleão reclamou do tormento inoportuno, dizendo, "Que necessidade tinhas de lembrar-me mais uma vez quando já fui lembrado antes?" E em seguida mostrou suas tintas que já estavam prontas, junto com todos os outros materiais necessários para o projeto. "Pois ontem à noite, já bem tarde," acrescentou, "fui comunicado sobre esse trabalho pelo seu criado fulano-de-tal, com o pedido de apresentar-me hoje pela manhã [equipado] com todos os materiais." . . . [Mas o criado não deixara seus aposentos, e até então não quisera] ver o pintor a pintar. Portanto, concluímos que isso se tratava de uma clara manifestação por parte do santo.

◆

18. O ÍCONE DA VIRGEM VITORIOSA NA PROCISSÃO DA VITÓRIA IMPERIAL

Niketas Choniatēs, *Anais* (séc. XII)

> Niketas Choniates registrou duas ocasiões em que o imperador bizantino atribuiu abertamente uma vitória militar à Virgem. Os números de páginas nos trechos a seguir referem-se a *O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniatēs*, tradução para o inglês de H. J. Magoulias (Detroit: Wayne State University Press, 1984).

João [II] proclamou um triunfo na celebração da derrota do inimigo [1133] e mandou construir uma carruagem banhada a prata; e a carruagem, adornada de pedras semipreciosas, era maravilhosa de se admirar. Quando chegou o dia designado para a procissão, todos os tipos de lenços púrpuros bordados em ouro decoravam as ruas da cidade. Também não faltavam imagens emolduradas [*eikasmata*] de Cristo e de santos, bordadas a mão, que pareciam mais seres vivos do que imagens bordadas. Admiráveis também eram as plataformas e andaimes de madeira, montados ao longo dos dois lados do caminho da procissão para acomodar os espectadores. O lado da cidade assim decorado era o que estendia dos portões orientais até o Grande Palácio. A suntuosa quadriga era conduzida por quatro cavalos, mais brancos que a neve, com suas magníficas crinas. O imperador não subiu na carruagem, e em vez disso acomodou nela o ícone da Mãe de Deus, a quem confiava sua alma, exultante. A ela, sua co-general invencível [*amachō systratēgetidi*], atribuía suas vitórias e, ordenando seus ministros chefes que segurassem as rédeas, e seus mais próximos que cuidassem da carruagem, liderou o caminho a pé segurando uma cruz nas mãos. Na Igreja da Sabedoria de Deus [Hagia Sofia], atribuiu seus feitos a Deus, o Senhor, e deu graças diante de todas as pessoas antes de entrar no palácio (12).

O imperador [Manuel I], ao saber dessa gloriosa vitória [em 1167, contra os húngaros], deu graças a Deus. . . . Alguns dias depois, preparou um triunfo e entrou na megalópole pelo Portão Oriental, que abre para fora, em direção da acrópole. Para comemorar um triunfo magnífico na ocasião dessa estupenda e genuína vitória, deu instruções para que fossem feitas as mais extravagantes preparações para a procissão [*pompeia*]. Foram pendurados todos os lenços pontuados de ouro, com bordas púrpuras. . . . E no triunfo também não faltaram tropas de prisioneiros, e muitos desses entretiveram os espectadores e engrandeceram a procissão solene enquanto passavam. . . . Quando chegou a hora do imperador se juntar à procissão triunfal, uma carruagem banhada a ouro o precedeu, conduzida por quatro cavalos brancos como a neve, sobre a qual fora montado o ícone da Mãe de Deus [*eikōn Theomētoros*], a aliada invencível [*aprosmachou symmachou*] e co-general inconquistável do imperador [*akatagonistou systratēgou tō basilei*]. O eixo não soltou guinchos altos, pois não carregava a terrível deusa, a pseudo-Virgem [*thean deinēn pseudoparthenon*] Atena, e sim a verdadeira Virgem que, de uma forma além de nossa compreensão, transmitiu a Palavra por intermédio da palavra. . . . [Depois de seus parentes e das autoridades mais ilustres do Estado, veio] o mais glorioso e grandioso imperador, montado em um cavalo imponente e vestido com as insígnias imperiais. Logo atrás veio Kontostefanos, o homem responsável pelo triunfo, recebendo homenagens por sua vitória e parabéns por sua liderança como general. [O imperador] entrou na Grande Igreja [Hagia Sofia] e louvou a Deus diante da multidão (89-90).

* * *

19. OS IMPERADORES COMO ÍCONES VIVOS

Ana Comnena, *Alexíada* (séc. XII)

> Aqui Ana descreve a aparência física de seus pais, o imperador Aleixo (1081-1118) e a imperatriz Irene. A tradução para o inglês é de E. R. A. Sewter (Penguin Books, 1969), 109-11. Sobre Ana, cf. K. Varzos, *Genealogia tōn Komnenōn* (Salônica, 1984), 1:176ff. nº 32, e G. Buckler, *Anna Comnena: A Study* (Oxford, 1929).

A aparência física [*morphai*] dos dois regentes, Aleixo e Irene, era extraordinária, de fato incomparável [*amimētoi*]. Um pintor seria incapaz de reproduzir a beleza de tal arquétipo [*pros archetypian tou kallous*], e tampouco conseguiria um escultor moldar sua pedra sem alma numa forma tão harmoniosa [*rhythmiseien*]. Até mesmo o celebrado cânone de

Policleto se demonstraria totalmente inadequado [*eis atechnian*], caso olhassem primeiro para as estátuas vivas [*physeōs agalmata*] (digo os regentes recém-coroados) e depois para a obra-prima de Policleto. Aleixo não era um homem de estatura muito alta, mas possuía ombros largos e era bem proporcionado [*symmetros*]. Em pé, não parecia particularmente formidável para quem o observasse, mas o brilho implacável de seus olhos [*gorgōpon selas*; cf. Ésquilo] quando se sentava no trono imperial, parecia lembrar um furacão furioso, tão avassalador o brilho que emanava de seu rosto e de toda a sua presença. Suas sobrancelhas eram curvas, e sob elas um olhar tão terrível quanto generoso. Um lançar dos olhos, junto com o brilho de seu rosto e suas nobres bochechas coradas, inspiravam no espectador uma mistura de temor e confiança. [Com essa aparência tão heróica,] sua pessoa de fato irradiava beleza e graça e dignidade, além de uma sublimidade inacessível. Quando aparecia numa reunião e começava a falar, as pessoas tornavam-se imediatamente conscientes da eloqüência apaixonada [*rhētorikē*] de sua oratória. . . . [Sua] boca, assim como suas mãos, eram inigualáveis e invencíveis, uma no arremesso da espada, a outra na criação de vigorantes encantos.

A imperatriz Irene, minha mãe, era na época apenas uma menina, sem sequer ter completado 15 anos de idade. . . . Mantinha a postura vertical como um broto de árvore [*ernos*], ereta e perene, sendo todos os seus membros e outras partes do corpo absolutamente simétricos e harmônicos entre si. Com uma aparência tão bela e uma voz encantadora, nunca deixava de fascinar todos os que a viam e ouviam. Seu rosto resplandecia com a luz suave da lua; não era o rosto totalmente redondo de uma mulher assíria, nem comprido como o rosto de uma cita, mas tinha um formato ligeiramente oval. Suas bochechas eram como botões de rosas, visíveis de longe. Seus olhos azuis-claros [*charopon*] eram ao mesmo tempo alegres e austeros: seu charme e beleza atraíam, mas o temor que causavam deslumbravam o observador de tal forma que o mesmo não conseguia nem olhar, nem desviar o rosto. Se é que realmente existiu uma Atena na Antiguidade, a Atena celebrada pelos poetas e escritores, eu não sei, mas muito ouço o mito ser repetido e satirizado. No entanto, se alguém daquela época tivesse descrito essa imperatriz como Atena manifestada em forma humana, . . . sua descrição não teria sido tão inapropriada. . . . A maior parte do tempo mantinha seus lábios fechados, e quando assim calada, parecia uma verdadeira estátua da Beleza [*empnoun agalma kallonēs*], um monumento vivo de Harmonia. Geralmente acompanhava suas palavras com gestos graciosos, suas mãos descobertas até os pulsos, que poderiam ser descritas como uma peça de marfim transformada por algum artesão em formas de dedos e mãos. Suas pupilas, com o azul radiante das ondas profundas, evocavam um mar calmo e sereno, enquanto o branco em volta brilhava em contraste, de forma que os olhos adquiriam por inteiro um lustre e um charme indescritíveis. Essas eram as características físicas de Irene e Aleixo.

⁂

20. A TOPOGRAFIA DOS ÍCONES NUM MOSTEIRO IMPERIAL

Imperador João II Comneno, regra para o mosteiro do Pantocrator, em Constantinopla (1136-37)

> P. Gautier, "Le typikono du Christ Sauveur Pantocrator," *Revue des études byzantines* 32 (1974): 1ff. Sobre o mosteiro, com suas três igrejas – Pantocrator, S. Miguel e Mãe de Deus Eleousa– cf. Janin 1953, 529ff.; Cormack 1985, 200ff; e A. S. Megaw, em *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963): 335ff. Os números de páginas abaixo se referem à edição de Gautier.

[A igreja principal do Pantocrator e sua iluminação:] Nós [os imperadores] desejamos que a missa [*akolouthia*] seja conduzida com os hinos santos, de acordo com a regra da igreja que formulamos (31). [Depois da assembléia de oração, o padre que celebra a liturgia nesses dias entra na igreja para a cerimônia de incenso, que começa na frente do santuário, na iconóstase.] Em seguida, mantém-se em pé na frente do ícone do Pantocrator, e diante dele faz o sinal da cruz com o incensório, repetindo esse procedimento em todos os lugares santos [*hierous topous*] dentro da igreja e diante de seus ícones mais venerados [*panseptous eikonas*] e dos monges que ali se encontram (33).

A iluminação [*phōtagogia*] será da seguinte forma. Lâmpadas eternas [*kandēlai akoimētoi*] devem estar queimando: duas no santuário [*bēma*], uma na lâmpada tripla do santuário, duas diante do Pantocrator, uma diante da Anástase [imagem da Páscoa com a descida de Jesus ao inferno] e uma na frente do crucifixo, uma na lâmpada tripla da cúpula principal, uma antes da abside direita do santuário, onde há uma imagem da Última Ceia, e outra antes da abside esquerda, onde há uma imagem da cerimônia do Lava-Pés, e ainda outra na frente das Belas Portas [o portal interno principal], onde há uma imagem da Dormição de Maria. . . . Durante o ofício matutino, liturgia principal e vésperas, todas os vasos [*krateres*] de lâmpada em volta do grande candelabro [*choros*] devem ser acesos, 16 ao todo, assim como todas as lâmpadas do *templon* [o entablamento ou friso com ícones sobre a iconóstase]. . . Durante o Ofício Divino, três [velas] devem ser acesas no *templon*, uma no pequeno *templon* [da abside lateral], . . . mais duas na frente do Pantocrator, uma na frente de cada ícone titular [do dia] [*proskynēseis*] (37-38). [Nos dias das festas principais, devem-se usar os candelabros (*polykandela*), e na festa da Transfiguração (*Metamorphōsis*), uma vela feita de uma libra de cera deve ser colocada] no lampadário de 12 velas na frente do ícone do Redentor, posicionado ali [para veneração, *prokeimenes* (39)]. [Para os dias de festa dos patriarcas, aplica-se a iluminação usual.] Mas o lampadário de 12 velas deve ser colocado na frente do ícone santo que for então celebrado [*heortazomenes*] (40).

[A igreja da Virgem:] O doador também fornece a regra para o culto na igreja da *Eleousa*, Mãe Misericordiosa, por ele construída, e para a igreja do arcanjo Miguel, uma capela do tipo mausoléu [*hērōon*], que fica no centro e cujo propósito é receber os túmulos da família imperial (73).] [Serão providenciadas velas como iluminação eterna] na frente dos dois *proskynēseis* e no *signom* [local de culto ou suporte de imagem] com o ícone santo da *Eleousa*. [A quantidade aumenta durante o culto e também inclui] uma vela diante do ícone da *Eleousa* no mosaico do vestíbulo.

Ordenamos, para todas as noites de sexta-feira, uma procissão de súplica [abreviada aqui como ícone da procissão, ou *signon*] durante as vésperas da Virgem da *Presbeia*, em que os outros ícones santos [exceto o da *Eleousa*] farão parte. Passará também pelos nossos túmulos e ali fará uma pausa para uma grande súplica [*ektene*]. Para a iluminação dessa noite, ordenamos o seguinte: no encontro [*hypantē*] dos ícones santos da procissão [*signa*], quatro lâmpadas deverão queimar nos pórticos [*embolous*] ao lado do pórtico público, devendo ser usadas para a entrada e saída dos ícones santos. . . . Do lado de fora da igreja, na entrada principal, seis lâmpadas, e na entrada do vestíbulo [*narthex*], uma lâmpada e uma vela. Na imagem de Cristo que há na frente do portal do vestíbulo, uma lâmpada de pé . . . na [imagem do] Precursor [João], acima do portal do vestíbulo, a mesma coisa, e uma vela no mosaico da Mãe de Deus do lado oposto. . . . Dentro da igreja, quatro velas grandes, e mais sete velas, ou seja, uma diante de cada imagem [*eikona*] colocada acima das várias portas dentro da igreja. . . . No mausoléu, duas velas diante do ícone de Cristo localizado na entrada de nossos túmulos. . . . Na frente dos dois arcos [*apsides*] do mausoléu, isto é, diante da Crucificação e da Anástase, uma vela, uma na frente do outro arco no Santo Sepulcro, e outra na frente do encontro de Cristo com as duas Marias (75).

[A visita do ícone da *Hodegetria*: No mausoléu, em primeiro lugar é prescrita a iluminação da capela de São Miguel. Aplica-se aos locais usuais, inclusive] no *proskynēsis*, ou ícone titular, do [arcanjo] incorpóreo do lado oposto do Redentor (81). Nos aniversários e mortes dos membros de família ali sepultados, o ícone divino da minha santíssima senhora Mãe de Deus, a *Hodegetria*, será levado ao mosteiro. . . . Na recepção desse santo ícone, será realizada uma grande súplica [a *ektenēs deēsis*] por nós . . . e todos os ícones santos serão deixados perto de nossos túmulos. Então os monges e clérigos passarão uma noite de vigília em oração. Na manhã seguinte, a liturgia divina será realizada na presença do ícone santo, seguida de uma grande súplica por nós com as pessoas reunidas. Antes de o ícone voltar para casa, a cada visita [*eleusis*] da Mãe de Deus, 50 moedas na forma de *hyperpyres* serão distribuídas da seguinte forma: 6 moedas em nome do ícone santo, 24 moedas para os 12 *koudai* [cantos da procissão], 2 moedas para os portadores [do ícone] e outros servos do ícone santo [a confraria], e o resto em moedas de São Jorge aos [portadores dos] ícones da procissão [*signa*] (83).

◆

21. UMA REGRA MONÁSTICA SEM INSTRUÇÕES SOBRE ÍCONES

Timóteo, regra para o mosteiro de Evérgeta em Constantinopla (1054)

P. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Évergétis," *Revue des études byzantines* 40 (1982): 5ff. (à qual se referem os números de páginas simples abaixo), e Dmitrievskii 1895, 1:256ff. (à qual se referem os números de páginas precedidos pela letra D).

Ó Senhor e Mestre do Universo, e mais famosa Mãe do Senhor . . . que esta [regra] vigore até o fim do mundo, para nós e nossos filhos, pelas súplicas de seu servo e nosso pai e fundador (19).

Ora devemos falar sobre a mistagogia divina [a liturgia principal], a ser celebrada todos os dias sem falha na igreja e que, irmãos, merece toda a sua atenção, porque eventos divinos . . . são realizados ali, e mais do que em qualquer outro lugar, o mistério assustador e incompreensível de nossa fé ortodoxa, o divino . . . sacrifício do corpo e sangue de nosso Senhor (23).

[O ofício matutino começa com o padre responsável daquele dia] abençoando o *typos* da venerável cruz diante do altar com o incensório. . . . Depois ele caminha pela igreja espalhando a fumaça do incenso sobre todos. Em seguida pára na frente da iconóstase santa [*kinklidēs*] e mais uma vez segura o incensório diante do *typos* da venerável cruz enquanto canta o louvor da santa, consubstancial e vivificante Trindade (27).

As festas divinas do Senhor [*despotikai heortai*] e as da santíssima Senhora, nossa benfeitora e Mãe de Deus, serão celebradas por vós de uma forma bem diferente das outras, tanto na salmodia como na iluminação da igreja, e até no tipo de alimento ingerido. A festa da morte [da Virgem] [*Metastasis*], que também chamamos de Dormição [*Koimēsis*], será celebrada em esplendor [no dia 15 de agosto], pois é a festa das festas e a cerimônia [*pannegyris*] de todas as cerimônias (45).

Os implementos litúrgicos e os livros e ícones divinos não poderão ser descartados – sem falar do inventário fixo. Não só não podem ser vendidos, como nunca poderão ser removidos por ninguém, por qualquer motivo que seja, porque os adquirimos com tamanho custo e esforço, e porque foram dedicados como oferendas votivas [*anathemata*] a Nossa Senhora . . . a santíssima Mãe de Deus e benfeitora [padroeira do mosteiro]; e aquele que violar este mandamento será denunciado por sacrilégio [*hierosylia*] (63).

[Na festa da Anunciação, todos se reúnem na igreja às cinco horas. Após o canto do tropário], a procissão sai com a cruz, o livro do Evangelho e o incensório, e com uma lâmpada, caminhamos em procissão dando a volta em todo o mosteiro; quando chegamos ao vestíbulo da igreja, dizemos [à Virgem]: "Salve, portão [*pylē*] do Senhor," . . . e em seguida entramos (D431).

[Na festa da consagração da igreja, no dia 28 de dezembro, a liturgia começa às quatro horas na capela dos Santos Apóstolos, enquanto a igreja é abençoada com incenso. Depois da glorificação], levamos a cruz e o livro do Evangelho com as velas para a entrada . . . cantando e dando uma volta pela igreja. Quando a procissão [*litē*] chega ao vestíbulo externo [*exo-narthex*] . . . paramos todos diante das portas reais [*basilikai pylai*] e cantamos, depois do canto para a Virgem [*Theotokion*], o hino "Abre Tuas Portas . . ." Outros ficam no lado de dentro, cantando: "Quem é este, o Rei da Glória" [*Basileus tēs Doxēs*] . . . e os padres fazem sua entrada (D366-67).

* * *

22. O CULTO AOS ÍCONES NO MOSTEIRO DE UM PRÍNCIPE IMPERIAL

Isaac Comneno, regra para o mosteiro de Kosmosoteira em Ferai/Bera (norte da Grécia) (1152)

> Isaac, filho do imperador Aleixo I Comnenus, planejou seu túmulo primeiro no mosteiro de Chora, em Constantinopla, onde sua imagem ainda existe numa réplica do séc. XIV (cf. Underwood 1967, 1:10ff e 45ff., e Belting 1970, 78 e 81). Mais tarde, porém, mudou-o para o novo mosteiro da Virgem Redentora (*Kosmosoteira*), em Bera (cf. N. P. Ševčenko, "The Tomb of Isaak Komnenus at Pherrai," *Greek Orthodox Theological Review* 29.2 [1980]: 135ff.). Sobre a igreja e seus afrescos, cf. Stefan Sinos, *Die Klosterkirche des Kosmosoteira in Bera (Vira)* (Munique, 1985).
>
> Os números de páginas abaixo se referem à edição de L. Petit, "Le typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos," *Izvestia Russk. Arkheol. Instituta* (Constantinopla) 13 (1908): 17ff. Pude também citar uma edição em inglês (que está sendo preparada por Nancy Patterson Ševčenko), parte de uma coletânea de todos os *typicon*, que está sendo preparada pela Dumbarton Oaks.

[Nº 1:] O *typicon* [ou regra] foi escrito por mim . . . para o novo mosteiro consagrado em 1152, onde o ícone de mosaico de minha Redentora [*kosmosōteiras eikonisma*] . . . e grande benfeitora [*euergetis*] está localizado [*kathidrytai*] (17).

[Nº 3:] Primeiro, para o canto de louvor à Virgem . . . desejo que 50 monges que cantem os salmos [*hymnodous*] constituiam o convento e rezem por minha pobre alma. Além disso, 24 outros monges cuidarão das necessidades do dia-a-dia. Nenhum deles terá menos de 30 anos de idade, e nenhum será eunuco (21).

[Nº 7:] Ao final das vésperas, todos se reunirão diante do ícone da Mãe de Deus e lhe suplicarão todas as noites para que tenha misericórdia [*eleos*] de minha pobre alma, cantando a *Trisagion* . . . e dizendo o *Kyrie Eleison*, 40 vezes, de seus corações. Em seguida, lhe farão a seguinte invocação: "Ó Mãe de Deus e Nossa Senhora, salva da iminente maldição o servo que se aproxima de ti, o fundador do mosteiro Isaac, intercedendo [*mesiteia*] com teu Filho, que proteges em teus braços imaculados" (22-23).

[Os ícones *proskynēseis*; nº 8 inicia os regulamentos litúrgicos. Como a regra do mosteiro da *Theotokos Euergetis* demonstrou-se útil na reforma da vida monástica, será usada aqui como modelo (23).

[Nº 9:] Em cada festa da Mãe de Deus celebrada durante o ano . . . os monges devem entrar na igreja de forma digna e realizar toda a hinódia [os cantos litúrgicos] da festa com grande cerimônia. Quatro lâmpadas grandes queimarão no centro da igreja, e dois candelabros de oito lâmpadas ficarão na frente dos dois *proskynēseis* [os ícones titulares nos pilares do coro] de cada lado da igreja [na realidade o coro], onde Cristo, o Bem Supremo [*Hyperagathos*], e a Mãe de Deus e Redentora do Mundo [*Kosmosoteira*] estão retratados com grande mestria. Os ícones [*eikonismata*] aparecem para os nossos olhos como seres vivos [*empnoa*] e parecem falar graciosamente pelas suas bocas com todos aqueles que os contemplam. É um verdadeiro milagre ver essas figuras como uma espécie de pintura viva, fixada porém a um lugar e espaço. Não há como não louvar o artista [*technourgos*], que recebeu do primeiro criador do mundo [*demiurg*] a sabedoria para pintá-la em novo esplendor. Quem não o louvaria, visto que as figuras [*typoi*] parecem vivas para os olhos e deixam suas marcas no coração? (23-24).

[Nº 12:] Duas luzes eternas queimarão o ano inteiro diante de Cristo, o Bem Supremo, e da Mãe de Deus . . . os *Proskyneseis* (26).

[Nº 35:] Ora chegamos à nomeação dos outros oficiais [no mosteiro]. . . . Suas chaves são depositadas com [os ícones] de Cristo e da Mãe de Deus. O guardião segura as chaves em suas mãos após as três genuflexões prescritas . . . e recebe a benção do abade. Para os ofícios que não requerem chaves, será suficiente beijar os ícones santos e receber a benção do abade. [Em outro lugar a regra cita três genuflexões profundas feitas diante da santa iconóstase (*kinklidēs*) do bema divino, antes que os veneráveis ícones (*eikonismata*) de nosso Salvador e sua puríssima Mãe sejam beijados (39)].

[Nºs 10 e 50, a primeira festa da Virgem do ano:] Desejo que as santas vésperas sejam celebradas na véspera da divina *koimēsis* [Dormição], e que o dia seguinte inteiro seja celebrado com mais esplendor do que todas as outras festas [da Virgem], com iluminação plena e um número maior de padres e diáconos no altar [*adyton*]. Pois esta é a festa das festas e a celebração [*panēgyris*] de todas as celebrações (24). [A doação de refeições para 110 pobres será mais generosa do que o habitual, e tão certa que Deus poderá contemplá-la dos céus. Os pobres se sentarão no chão, em fileira ou círculo, para que a refeição lhes conceda uma cerimônia digna, e em seguida, ficarão de pé e rezarão o *Kyrie Eleison* 40 vezes em benefício do fundador (25).]

[Nº 50:] Retorno mais uma vez à festa acima referida da divina *koimēsis* da Mãe de Deus . . . minha benfeitora . . . e ordeno o seguinte para o ofício matutino da festa. Um número suficiente de padres e diáconos vestirá mantos litúrgicos, o abade carregará o livro de Evangelho, outro carregará o ícone da Mãe de Deus [a imagem portátil em mosaico, cf. No. 1, à distinção dos ícones fixos nos pilares dos *proskynēseis*], e ainda outro carregará a grande cruz localizada no santuário. Uma vez terminada a oração de súplica adequada, os padres saem da igreja com todas as luzes necessárias e caminham em procissão para fora dos portões dos muros do mosteiro, para consagrar [*eis hagiasmon*] e preservar o mosteiro e seu terreno. Ao reentrar na igreja, devem devolver os objetos sacros [*hiera*] que levaram aos locais santos [*hagiois topois*] de onde pertencem. O *Koimēsis* [ícone] da Mãe de Deus executado em mosaico, acima da entrada da igreja, será iluminado nessa festa de . . . forma adequada. Diante desse ícone [*eikonisma*] da divina *Koimēsis*, uma lâmpada eterna queimará com resina de aroeira durante todo esse tempo, pois a graça da inspiração divina [*epipnoias*] reside, acredito, nesse ícone (50).

[Nº 67: Um ícone de pedra da Mãe de Deus é mencionado como objeto de culto na ponte de pedra que leva ao mosteiro. Os que por ali passarem deverão honrá-lo e rezar pela pobre alma do fundador].

[N^{os} 89-90, o túmulo do fundador e o ícone do padroeiro do mosteiro:] Era minha intenção enterrar meus restos mortais no mosteiro de Chora [em Constantinopla], inclusive já havia construído o túmulo . . . mas agora desejo ser sepultado no novo mosteiro. . . . As placas de mármore serão trazidas para cá de meu túmulo no mosteiro de Chora e usadas para o túmulo planejado ao lado esquerdo do vestíbulo por meio de uma expansão do edifício. . . . No meio da tampa do túmulo quero que meu encólpio da *Theotokos* seja fixado em posição inclinada, num fundo de prata trabalhada. . . . Além das placas de mármore, meu antigo túmulo em Chora inclui o seguinte: uma treliça de bronze fundido, os retratos [*stelen*] de meus veneráveis pais, . . . e o suporte [*stasideion*] para o meu [ícone da] Mãe de Deus em mosaico. Meu próprio retrato [*stēlē*], que mandei fazer na vaidade imatura de minha juventude, não será [diferente dos outros] removido de Chora, para que meu pobre corpo . . . após sua dissolução, não receba a honra de uma imagem [*eikonismatos*] (63). Em vez de outros adornos de pompa extravagante, gostaria de ter em meu túmulo o ícone da Mãe de Deus de Raidestos [cidade vizinha às margens do Rio Hebros], que me foi enviado pelos céus. É a *Kosmosoteira* [padroeira do mosteiro, denominada Redentora do Mundo], e eu a enfeitei com o máximo de ouro e prata que pude. Deverá ser colocada em uma das extremidades de meu túmulo planejado, para que fique naquela posição imutável por todos os tempos a fim de interceder pela minha pobre alma. Ademais, o [ícone de] Cristo, que é do mesmo tamanho, também deverá ser colocado ali, numa bela posição e com a iluminação adequada a tais ícones. E se o abade ou outros monges agirem contra as minhas instruções, que sejam julgados comigo no Dia do Juízo (64).

23. REGRA E INVENTÁRIO DO CONVENTO DE UMA IMPERATRIZ

A. Imperatriz Irene, regra para o convento de Kecharitomene, em Constantinopla (antes de 1118)

> O convento fazia divisa com o mosteiro de Cristo Filantropo. Empregava um sistema de vida comunal e acomodava 24 (ou no máximo 40) freiras, com seis irmãs leigas servindo como criadas. O guardião era um eunuco, assim como os dois padres que viviam no convento. O padre espiritual ouvia as confissões. O prefácio parece uma longa dissertação sobre a figura teológica e o ideal feminino incorporado pela Virgem. A origem do título da Virgem (e do convento) é a saudação do anjo na Anunciação de acordo com São Lucas. Os números de páginas abaixo se referem a P. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kécharitōméne," *Revue des études byzantines* 43 (1985): 5ff. e (texto) 19ff.

Ó Mãe do Deus vivo, que depois de dar à luz foste de novo um tesouro santo [*keimēlion*] de virgindade . . . que benção nos conferiu o doador de todo bem quando fez de ti a escada celestial e a ponte para que a raça humana alcançasse o paraíso (19). O pilar da fé e bastião contra a descrença. . . . Quem poderia louvar adequadamente a grandeza de teus atos milagrosos ou os sinais que deste, todos aqueles atos pelos quais preservaste a regra imperial, suprimiste revoltas e fortaleceste as pessoas mais cristãs em suas esperanças de um futuro glorioso? . . . Tu, Mãe de Deus no mundo inteiro e além dos céus [*hyperkosmion hapantōn Theogennētria*] . . . Tu, imperatriz radiante [*basilissa*], do lado direito do Pantocrator [uma clara referência aos dois ícones principais, ou *proskynēseis*, nos pilares do santuário, apesar da formulação tirada do Salmo 44] (21). Digna-te a ser aliada invencível do imperador contra os bárbaros, para que a tua herança e a grande cidade [*megalopolis*] que te foi confiada possam para sempre ser preservadas como fonte e raiz da piedade (23). Tu que és "cheia de graça" aos olhos de Deus [*kecharitomenē*], tu que transcendes toda visão e compreensão e superas os limites da natureza, tu que és mediadora [*mesitis*] entre Deus e os homens, . . . mantém para sempre teus direitos invencíveis sobre a congregação das freiras [*adelphotēs*] dedicadas a ti, e transforma sua natureza feminina em virtude [*aretē*] própria do sexo masculino (25). Como um pequeno símbolo de agradecimento pelos benefícios que nos foram conferidos pela Virgem Cheia de Graça, colocamos este convento sob a autoridade e propriedade dessa mesma Virgem Cheia de Graça (31).

[N^os^ 59-75:] Liturgia e iluminação. No dia da suprema festa da Virgem Cheia de Graça e Nossa Senhora, a festa da Dormição [*koimēsis*], no lugar das lâmpadas de ânfora comuns serão pendurados candelabros de prata com várias lâmpadas. . . . Também serão colocadas velas com pavio de algodão nos candelabros do *templon* [o entablamento da iconóstase] e dos *proskynēseis* [ícones titulares], cada um com o peso de seis libras. Ademais, velas de uma libra . . . serão acesas nos candelabros de 12 velas que ficam diante do ícone santo da Mãe de

Deus exibido para veneração [*pros tēs prokeimenēs eis proskynēsin hagias eikonos tēs Theotokou*]. . . . Nos túmulos . . . serão colocadas velas de quatro onças, além de óleo de rosas, essência de madeira de babosa e incenso [maiores instruções seguem para as festas do Nascimento da Virgem, Levantamento da Cruz, São Demétrio e a Apresentação da Virgem no Templo] (109). Lâmpadas eternas queimarão dia e noite [nos outros dias também]: uma no bema e outra diante da Virgem Cheia de Graça. Candelabros de 12 velas serão colocados permanentemente diante dos *proskynēseis*; uma vela será acesa sobre eles todos os dias durante a salmodia [cânticos litúrgicos nas sete diferentes horas de oração durante o dia] (113). Com relação às procissões [*litai*] que as freiras devem realizar de acordo com os costumes da igreja, não devem ser longas, começando pela igreja e passando pelo vestíbulo, até o ícone da *Koimēsis* . . . localizado do lado de fora do dormitório, sendo que durante a procissão os padres do convento carregarão o livro do santo Evangelho e a venerável cruz (131).

B. Inventário de relíquias, ícones, livros e acessórios litúrgicos

[Além de relíquias da cruz ou relicários em forma de trípticos, os seguintes itens foram mencionados:]

> [ícones em diastilo para os espaços nas aberturas da iconóstase, em metal e com os quatro evangelistas;]
>
> [um ícone da] Mãe de Deus que, como Cristo [cuja imagem provavelmente se encontrava acima], está sentada no trono; [em volta há imagens de festas] do Nascimento e Morte da Virgem, a Anunciação, a Apresentação no Templo, a Natividade;
>
> o batismo de Cristo . . .;
>
> um ícone grande pintado da santíssima Mãe de Deus com o Menino [na entrada?] do bema;
>
> um ícone igualmente grande de João o Teólogo e um ícone semelhante de Basílio;
>
> um ícone do mesmo tamanho do profeta Daniel com abas [portas] laterais, e outros santos . . . ;
>
> um ícone . . . de Sta. Eufrásia, de Cristo *Antiphonetes* [cf. texto 9] e da santíssima Mãe de Deus;
>
> [outros ícones de um mártir, dos 40 mártires, da Mãe de Deus, de Crisóstomo, etc.;] e um ícone antigo [*palaia*] e outro ícone [antigo] semelhante (152-53).

[Os ícones com suportes valiosos estão relacionados abaixo:]

> um ícone da Mãe de Deus com o Menino, com suporte de prata banhado a ouro com várias figuras e cola [*hyelion*];
>
> outro ícone pintado sobre madeira no estilo novo [*kainourgos eikōn hylographia*] com Cristo no trono e embaixo dele [no centro], a Mãe de Deus, também no trono, e Pedro e Paulo, um de cada lado;

os dois santos Teodoro com suporte de prata banhado a ouro [*peripherion*];

um pequeno ícone de prata da Crucificação e outro da Natividade (153).

[Há também a descrição da iconóstase, extremamente ornamentada com prata e contendo imagens de santos e um serafim de seis asas. Também continha figuras da Anunciação, *Chairetismos*, também de prata, em suas "portas santas" (*hagiai thyrai*). As ombreiras das portas (*harmosphinia*) continham imagens de Cristo e da Virgem (154)].

* * *

24. A OSTENTAÇÃO DO MOSTEIRO DE UM GENERAL

Gregório Pakourianos, regra para o mosteiro de Petritsa, ou Bačkovo (1083).

> O fundador, que ocupava o alto ofício imperial de Grande Domestikos para o lado ocidental do Império, recebeu a paróquia de Petritsa (Basilikis) do imperador. O mosteiro ficava na província (*thema*) de Filipópolis, na atual Bulgária, e baseava suas regras no modelo do mosteiro de Ta Panagiou, em Constantinopla. O mosteiro inclui três igrejas. Os padroeiros do mosteiro, além da Virgem, são São João Batista e o mártir São Gregório. No mosteiro estão planejados túmulos para o fundador e seu irmão. Sem contar com o superior, a comunidade é formada por 50 monges de descendência georgiana. Seis padres e dois diáconos devem celebrar a liturgia três vezes por semana, à exceção de domingos e dias de festa.
>
> Os números de páginas abaixo se referem a P. Gautier, "Le typikon du Sébaste Grégoire Pakourianos," *Revue des études byzantines* 42 (1984): 5ff e (texto) 19ff. Sobre a pessoa do fundador, cf. P. Lemerle, *Cinq études sur le XI^e^ siècle byzantin* (Paris, 1977), 158ff.
>
> O prefácio descreve as origens e biografia de Gregório, o fundador, e sua intenção de fazer do mosteiro o seu último lugar de descanso, trocando a beleza da igreja pela recompensa da vida além da morte. A liturgia e outros regulamentos seguiriam o modelo do mosteiro de Ta Panagiou (21).

[Durante uma crise em sua vida e carreira, o fundador decidiu] voltar-se àquela que é a minha esperança certa [*vevaia elpis*] e a esperança de todos os pecadores. . . . a celebrada Mãe de Cristo nosso Deus, e o famoso Precursor [*Prodromos*] . . . João, e o glorioso mártir e atleta de Cristo, Jorge. Considerei os mesmos como meus guias e defensores com Cristo nosso Senhor, no temível dia do Juízo [Final], junto com todos os outros santos e amigos de Cristo. Construí portanto os . . . recintos da igreja . . . para o louvor e fama desses três [santos] . . . na forma mais bela e suntuosa que pude e dentro do tempo que me foi permitido (33).

Liturgia e iluminação. Decidimos celebrar, da seguinte forma, a festa da santíssima Mãe de Deus, a santa e solene Dormição (*koimēsis*), em nossa igreja, no dia 15 de agosto. Queremos que essa festa universal da Mãe de Deus seja celebrada com temor e esplendor . . . assim como nas mais famosas e maiores igrejas (71). [São fornecidas informações gerais sobre a iluminação de várias igrejas, nº. 12.] Dia e noite, três lâmpadas eternas queimarão diante do ícone da santíssima Mãe de Deus: uma no bema maior, outra diante do bema santo ao lado da iconóstase [*kankelois*] na frente da Crucificação, e outra diante do ícone santo do Precursor e Batista e do ícone de São Jorge. . . . Além disso, 12 lâmpadas serão iluminadas todos os dias, na hora da hinódia, diante dos [ícones das] 12 festas do Senhor [*Despotkōn dōdeka heortōn*]. [Esses estão provavelmente localizados na iconóstase; veja sob inventário] (73).

A comemoração do fundador. [Além das oferendas em nome do fundador, a serem feitas diariamente tanto na liturgia como na forma de distribuição de esmolas, será ordenado o seguinte.] Na festa do aniversário de nossa santa igreja, todos os padres deverão celebrar a liturgia para nós; para mim, para meu irmão e para os nossos pais falecidos, assim como o farão também no dia da famosa Anástase de Cristo Nosso Senhor, que normalmente chamamos de Páscoa, no dia da Ascensão do Senhor, e na festa santa de domingo de Pentecostes. . . . O mesmo se aplica à Anunciação, à Natividade e ao Batismo de Cristo, . . . e a todas as outras festas do Senhor [*Despotikais heortais*] (101). A comemoração dos [monges] falecidos é de responsabilidade de um padre, que realizará seu dever fielmente na capela [*euktērion*] do santo Batista (109).

[O *inventário*] dos implementos e ícones santos e de todas as demais oferendas sagradas . . . que foram doados e legados ao nosso mosteiro (119). [Além das dispendiosas cruzes e relíquias da cruz, são mencionados grandes e pequenos ícones de ouro, esmalte e pedras esculpidas, no mesmo estilo dos de Geórgia, ou seja, no estilo do tríptico de Kachuli; cf. cap. 10, n. 18. Merecem menção especial:]

> um ícone grande da Transfiguração em esmalte [*cheimeutē hē Metamorphōsis*];
>
> um ícone pequeno da Mãe de Deus, com painéis laterais [*thyrides*] em esmalte .
>
> um ícone da Crucificação, com painéis laterais em pedra esculpida [*lithinos*];
>
> um ícone de São Jorge, pintado em madeira [*hylographia*] com suporte de prata;
>
> um total de 27 ícones pintados em madeira com decoração de folhas metálicas [*petala*];
>
> um *templon* que contém [ícones das] 12 festas [*dōdeka heortai*] (119, 121).

[Há também] 12 candelabros grandes [*manoualia*] em bronze e dois pequenos. Um candelabro completo [*manoualion holoklēron*] se encontra no *templon* com seus castiçais [*kēropēgia*], e outros dois menores com alças [*meta tōn dia cheirōn kratēmatōn autōn*] (123).

25. DESCRIÇÕES DE ÍCONES EM TESTAMENTOS E INVENTÁRIOS DE MOSTEIROS

A. Miguel Ataleiates, instruções para o mosteiro de Cristo, o Todo-Piedoso, em Constantinopla (1077)

W. Nissen, *Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077* (Jena, 1894), esp. 78ff. e P. Gautier, "La diataxis de Michel Attaliate," *Revue des études byzantines* 39 (1981): esp. 16ff. e 890-91.

1. Um grande ícone pintado de Cristo, o Todo-Piedoso [*Panoiktirmon*], retratado em pé ou de corpo inteiro [*stasidia*]. . . .

2. Um ícone tríptico em prata de Cristo, retratado na forma de busto [*laimen*; lit. cabeça e ombros] sobre um suporte folheado a ouro; em seus painéis laterais [lit. portas] estão retratados a Mãe de Deus e o Precursor [João], os apóstolos Pedro e Paulo, os santos Artêmio e Luciliano, com os mártires Jorge, Akindinos, Nicolau, Metódio, Cosme e Damião na parte externa.

3. Outro ícone de prata folheado a ouro de Cristo retratado em busto, com seis figuras e o *Hetoimasia* [o trono vazio preparado para o retorno de Cristo] à sua volta.

4. Um ícone de prata folheado a ouro da santíssima Mãe de Deus com o Menino em seu braço esquerdo [*Aristerokratousa*], com nove figuras à sua volta e acima – conforme indicado pela inscrição – da igreja da santa Mãe de Deus. . . .

5. Um ícone pintado de Sta. Catarina com suporte de prata folheado a ouro, sobre o qual [estão] seis figuras em meio-corpo e duas de corpo inteiro.

6. Um ícone pintado do venerável Precursor, sem suporte.

7. Outros ícones pintados com a deidade.

8. O *templon*, e no centro [do friso do ícone] a deidade e [de cada lado] a história [biografia, *diēgēsis*] do venerável e santo Precursor.

9. Um ícone pintado do santo Pantaleão com suporte de prata folheado a ouro e 25 pedras preciosas [*hyelion*], o suporte contendo 16 figuras à sua volta. . . .

10. Os capitéis [*kephalokionia*] das portas santas [do espaço do altar, ou da iconóstase] com as imagens de Cristo e da Mãe de Deus, pesando uma libra [esterlina].

B. O testamento de Eustácio Boilas (1059)

S. Vryonis, "The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas," *Dumbarton Oaks Papers* 11 (1957): 264ff. (o trecho abaixo é da p. 268); P. Lemerle, *Cinq études sur le XI^e^ siècle byzantin* (Paris, 1977), 15ff. e esp. 24-25.

[Em seu testamento, Eustácio deixa vários implementos litúrgicos à igreja que construíra anos antes. Entre eles há uma cruz folheada a ouro com imagens em esmalte e uma cruz de procissão, além dos seguintes itens:]

> Oito ícones folheados a ouro; isto é, um da Crucificação sobre um díptico [*dithyron*], um de São Jorge *scoutarēn* [na forma de um escudo], um de São Teodoro com São Jorge, um pequeno da Teotókos, um de São Basílio, dois grandes da Teotókos [ícones da Virgem com extensões litúrgicas e hinos], e um da Crucificação *scoutarēn*; no todo são oito.
>
> Outros 12 ícones de cobre.
>
> Trinta ícones variados pintados em ouro na madeira, com os [12] dias de festa do Senhor [*despotikai heortai*] e dos diversos santos.

C. Inventário do mosteiro de Eleousa, em Veljusa (1085)

> O mosteiro de Eleousa Mãe de Deus, em Veljusa, perto de Strumica (na atual Bulgária), foi fundado em 1085 por um certo Manuel, que mais tarde se tornou bispo da localidade. No início do séc. XII, o mosteiro recebeu generosas doações imperiais. O inventário que sobreviveu adquiriu seu formato atual em aproximadamente 1449, sob o abaciato do abade Meletios, e contém, portanto, doações mais recentes. O importante é a distinção entre os ícones decorados – aqueles com molduras e suportes caros – e os sem decoração [*akosmētoi*]. A existência de um ícone de três santos de Calcedônia mostra que o fundador trouxe para o mosteiro o culto a esses santos de sua terra natal, Bitínia. Um número formidável de ícones continha a sua imagem como fundador. No entablamento do *templon*, havia uma segunda fileira de ícones com figuras em meio-corpo. O texto é baseado em L. Petit, "Le monastère de Notre Dame de Pitié," *Izvestija Russk. Archeol. Instituta* (Constantinopla) 6 (1900): 1ff. e esp. 118ff.

1. Um ícone de cobre [*sarout*] da Mãe de Deus com o Menino, sentada, com uma moldura estreita de prata folheada a ouro.
2. Um ícone de prata [*monopetalos*], com figuras de corpo inteiro em relevo [*stasidia*] dos três santos generais [Jorge, Teodoro, Demétrio], com bustos de vários santos na moldura.
3. Um ícone pintado da Mãe de Deus com um nimbo estreito [*phengos*] e uma moldura estreita de prata folheada a ouro, sem figuras.
4. Outro ícone da Mãe de Deus sentada, feito de esteatita [*amiantos*], com uma moldura estreita de prata sem figuras.
5. Um ícone grande da santíssima Mãe de Deus com o Menino, retratada em pé, segurando, contra seu peito [*enkardion*], o Menino que balbucia docemente [*eulalaton*], os dois nimbos [da Mãe e do Menino] sendo de esmalte e prata folheada a ouro.

[Em seu testamento, Eustácio deixa vários implementos litúrgicos à igreja que construíra anos antes. Entre eles há uma cruz folheada a ouro com imagens em esmalte e uma cruz de procissão, além dos seguintes itens:]

> Oito ícones folheados a ouro; isto é, um da Crucificação sobre um díptico [*dithyron*], um de São Jorge *scoutarēn* [na forma de um escudo], um de São Teodoro com São Jorge, um pequeno da Teotókos, um de São Basílio, dois grandes da Teotókos [ícones da Virgem com extensões litúrgicas e hinos], e um da Crucificação *scoutarēn*; no todo são oito.
>
> Outros 12 ícones de cobre.
>
> Trinta ícones variados pintados em ouro na madeira, com os [12] dias de festa do Senhor [*despotikai heortai*] e dos diversos santos.

C. Inventário do mosteiro de Eleousa, em Veljusa (1085)

> O mosteiro de Eleousa Mãe de Deus, em Veljusa, perto de Strumica (na atual Bulgária), foi fundado em 1085 por um certo Manuel, que mais tarde se tornou bispo da localidade. No início do séc. XII, o mosteiro recebeu generosas doações imperiais. O inventário que sobreviveu adquiriu seu formato atual em aproximadamente 1449, sob o abaciato do abade Meletios, e contém, portanto, doações mais recentes. O importante é a distinção entre os ícones decorados – aqueles com molduras e suportes caros – e os sem decoração [*akosmētoi*]. A existência de um ícone de três santos de Calcedônia mostra que o fundador trouxe para o mosteiro o culto a esses santos de sua terra natal, Bitínia. Um número formidável de ícones continha a sua imagem como fundador. No entablamento do *templon*, havia uma segunda fileira de ícones com figuras em meio-corpo. O texto é baseado em L. Petit, "Le monastère de Notre Dame de Pitié," *Izvestija Russk. Archeol. Instituta* (Constantinopla) 6 (1900): 1ff. e esp. 118ff.

1. Um ícone de cobre [*sarout*] da Mãe de Deus com o Menino, sentada, com uma moldura estreita de prata folheada a ouro.

2. Um ícone de prata [*monopetalos*], com figuras de corpo inteiro em relevo [*stasidia*] dos três santos generais [Jorge, Teodoro, Demétrio], com bustos de vários santos na moldura.

3. Um ícone pintado da Mãe de Deus com um nimbo estreito [*phengos*] e uma moldura estreita de prata folheada a ouro, sem figuras.

4. Outro ícone da Mãe de Deus sentada, feito de esteatita [*amiantos*], com uma moldura estreita de prata sem figuras.

5. Um ícone grande da santíssima Mãe de Deus com o Menino, retratada em pé, segurando, contra seu peito [*enkardion*], o Menino que balbucia docemente [*eulalaton*], os dois nimbos [da Mãe e do Menino] sendo de esmalte e prata folheada a ouro.

6. Um ícone grande de madeira pintada da Mãe de Deus com o Menino, retratado em meio-corpo como ícone de procissão [*laimion signon*], sendo os dois nimbos de prata não folheada.

7. Um ícone da Mãe de Deus em pé com o Menino, de um cúbito de altura [*pēchyaion:* provavelmente mais alto, uma unidade de altura padrão], sendo os dois nimbos de prata. Estes são os ícones santos. . . .

8. Os ícones sem decoração [*akosmētoi*] são os seguintes: Um ícone sem decoração da santíssima Mãe de Deus em pose de súplica [*presbeia*], de um cúbito de altura, próximo à Mãe de Deus *Eleousa* [o ícone titular], o *proskynēsis*, ou imagem de culto [*proskynēma*].

9. Outro ícone de um cúbito de altura, com a festa da Entrada da Virgem no Santo dos Santos [*heortē ta hagia tōn hagiōn*].

10. Um ícone, do mesmo tamanho, da Dormição da Virgem [*koimēsis*].

11. Um ícone, do mesmo tamanho, da *Theotókos* sentada, mostrando também o fundador.

12. Um ícone, do mesmo tamanho, dos três mártires Manoel, Sabel e Ismael.

13. Um ícone de São Nicolau, em pé, também com o fundador.

14. Um ícone grande, de quatro palmos de comprimento [*tetra spithamon*], com Cristo, Pedro e Paulo retratados de corpo inteiro, com vários bustos em volta.

15. Acima do *templon* há os ícones em busto, de Cristo e João Batista, ambos de um cúbito de altura, São Pedro com três palmos de altura, e um João Crisóstomo em pé, de um cúbito de altura.

16. Um ícone de Sto. Auxêncio com Estêvão, o Jovem [*Neos*].

17. Um ícone tríptico com a Crucificação no centro, e a Koimēsis, a Anástase, a Ascensão e a Natividade nas laterais.

18. Um ícone da Deidade num painel [*sanidi*].

19. Um ícone de 40 mártires, com laterais.

20. Um ícone grande da segunda Parúsia, ou Segundo Advento, com laterais.

21. Um ícone em busto do santo Anargiro, num painel.

22. Um ícone de São Demétrio, com cerca de um cúbito de altura [*pseudo pēchyaion*].

23. Um ícone de São [João] Crisóstomo.

24. Dois novos ícones de Cristo e da Mãe de Deus, com um palmo de comprimento.

25. Um ícone pequeno de São Menas em bronze folheado a ouro.

26. Três ícones dos santos Eleutério, Crisóstomo e Blásio, de um cúbito de altura, sobre uma placa.

27. Um ícone de cobre do Redentor em forma de escudo [*skoutarion*].

D. Inventário do mosteiro de Xilourgos (1143)

> O inventário a seguir (*apographē*), do mosteiro da Mãe de Deus de Xilourgos, aparece em um registro notarial, de 1143, contido num documento do mosteiro de Panteleimão, no Monte Atos. São impressionantes a opulência e a enorme quantidade de ícones para tal mosteiro relativamente sem importância. É de se imaginar o tamanho das perdas ocorridas nos grandes centros! O inventário menciona vários grupos de ícones distribuídos entre várias igrejas, inclusive nada menos que 90 pintados em um único local. Um ícone da deidade (*deēsis*) da Virgem, pela sua postura de oração, estava sem dúvida ligado ao correspondente ícone de Cristo, que também é mencionado.

O texto é baseado em *Akty Ruskogo na sv. Afone monastyria sv. Pantelejmona*, Acta praesertin graeca Rossiki in Monte Athoni monasterii (Kiev, 1873), 50ff., nº. 6.

> No espaço do altar [*bēma*] há dez ícones. Além disso, há um ícone de São Simeão na coluna, com figuras de Sta. Marta e S. Cônon (50).

Agora voltemos para os ícones santos [em detalhe]:

> Um ícone da santíssima Mãe de Deus com o nome Deidade [*deēsis*, ou seja, numa postura de oração em perfil] e acima uma história [*historia*] do Senhor, contendo também uma inscrição e um nimbo de prata folheada a ouro [*phengos*] com uma borda [*epimanika*] do mesmo material.
>
> Cristo [como ícone] no mesmo estilo, com nimbo e bordas caros; por toda a volta da moldura de prata folheada a ouro há várias figuras pintadas. . . .
>
> [O ícone com três figuras da] Deidade [Cristo com a Virgem e João], com nimbos e bordas de prata folheada a ouro.
>
> Um ícone de uma figura grande de nosso Senhor, em pé [*stasidion*], com *chrysopetalon* [folha de ouro?] e uma cruz de prata sobre sua cabeça e mangas do mesmo material e 15 pedras.
>
> O *templon* da santa igreja com as festas do Senhor [*despotikai heortai*] numa peça única [como friso], com *chrysopetalon.*
>
> Ademais, 90 ícones grandes e pequenos pintados em madeira [*hylographiai*] (54).

[Vários ícones de execução especialmente dispendiosa podem ter estado entre aqueles já mencionados.] Esses incluem:

> Um Cristo com moldura externa de prata folheada a ouro, um nimbo de esmalte com uma borda de pérolas.
>
> Executado de forma semelhante, há também um ícone da santíssima Mãe de Deus, uma Deidade (*deēsis*).

> Outro ícone da Mãe de Deus com o Menino em seu braço esquerdo [*Aristerokratousa*], com suporte de prata [*peripherion*]. . . .
>
> Outro ícone [da Deidade de três figuras], com Cristo, a Mãe de Deus e o Precursor [João]. . . .
>
> As 12 festas [em ícones de festa] com os 12 meses [*ιβ heortes tous ιβ mēnas*; ou seja, ícones de calendário] (60).

E. Inventário de uma igreja no palácio de Botaneiates (1202)

> Um documento descreve a aparência e o inventário móvel de uma igreja de Constantinopla cedida aos genoveses, em 1202. Cf. F. Miklosich e J. Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi* (Viena, 1865), 3:49ff., esp. 55; Epstein 1981, 7; e a fonte da tradução a seguir, Mango 1972, 239-40.

A santa igreja tem uma cúpula, com uma única concha e quatro colunas, sendo uma delas de mármore bitínio branco. . . . [Acima] encontram-se imagens em ouro e mosaico colorido [*eikonismata dia mouseiou chrysou*]. . . . A partição do *bēma* [a iconóstase] consiste em quatro pilares [*stēmonorōn*] de [mármore] verde com anéis de bronze, com duas tábuas de fechamento [*stētha*] perfuradas, um entablamento de mármore [*kosmetes*] e um *templon* de madeira folheado a ouro.

F. Inventário do mosteiro de Coteina perto de Filadélfia, em Anatólia (1247)

> S. Eustratiades, em *Hellenika* 3 (1930): 332; cf. Epstein 1981, 22.

[Nele se encontram:]

> Ícones grandes [*eikonismata*] dos *proskynēsis*.
>
> Outros cinco ícones no *templon*.
>
> Também no *templon*, os 12 ícones [de dias de festa] pequenos, das principais festas do Senhor [*eikonismata tōn basilikōn heortōn*].
>
> Dois ícones adornados [*kekosmēmena*] [com metais preciosos], de Cristo e de São Jorge.

◆

26. AS RELÍQUIAS DA CAPELA DO PALÁCIO EM CONSTANTINOPLA

Uma lista de Nicolau Mesarites (ca. 1200)

Nicolau (ob. ca. 1220) preparou a seguinte lista de relíquias da capela do palácio em Constantinopla. O texto é baseado em F. Grabler, *Byzantinische Geschichtsschreiber* (1958), 9:287-88, que descreve a revolta de João Comneno no palácio.

1. A coroa de espinhos é exibida para veneração, ainda fresca e verde e viçosa, visto que contém uma parcela de imortalidade pelo seu contato com a cabeça de Cristo, o Senhor, refutando os ainda descrentes judeus, que não se curvam para venerar a cruz de Cristo. . . Se fosse possível tocá-la, teria um toque macio e agradável.

2. O prego sagrado, que até hoje permanece sem qualquer sinal de ferrugem, por causa da carne pura de Cristo, livre de qualquer torpeza, que o mesmo perfurou com três outros na hora do sofrimento. . . . Pelas entranhas do arquiinimigo, o malfeitor, esse prego foi cravado para matar aquele que como espírito é imortal por natureza, de forma vil. . . .

3. As mortalhas de linho de Cristo. . . . Ainda têm cheiro de mirra e venceram a decomposição por terem . . . envolvido o corpo nu, embalsamado e intocável.

4. . . . aquele "pano de linho" . . . que até hoje permanece surpreendentemente úmido e molhado da água que enxugou os "formosos pés dos que anunciam o evangelho da paz; dos que trazem alegres novas de boas coisas" [Rom. 10:15].

5. A lança que perfurou o Senhor de lado. Parece uma arma de duas mãos e tem o formato de cruz. Aquele que . . . tem olhos aguçados encontrará nela traços de sangue. . ..

6. A manta púrpura que homens iníquos colocaram sobre o Senhor da Glória, para debochar Dele como rei dos judeus.

7. O bastão colocado na mão direita do Salvador para esmagar a cabeça do arquiinimigo, Satã, que adotara a forma de serpente. . . .

8. As solas sob os pés do Senhor – também chamadas de sandálias. Seu comprimento e largura medem menos que um palmo de um homem graúdo, e têm um formato harmonioso. . . .

9. Este número nove se completa com uma pedra talhada da lápide [de Cristo]. É a segunda pedra de Jacó (cf. Gen. 28:18), testemunha da ressurreição de Cristo, uma pedra fundamental da pedra fundamental de Cristo. . . .

Ora, povo, tendes estes dez mandamentos, mas também vos mostrarei o próprio legislador, fielmente reproduzido sobre uma toalha e entalhado num barro frágil com tal habilidade que se percebe que não foi produzido por mãos humanas. . . . Esta igreja, este lugar é um segundo Sinai, uma segunda Belém, aqui pela segunda vez há o lava-pés, a Última Ceia, o Monte Tabor, a guarda pretoriana de Pilatos e Calvário, que em hebraico se diz Gólgota. Aqui ele nasce, aqui é batizado. . . . Aqui é pregado à cruz, e os que têm olhos, que vejam o apoio para os pés [da cruz]! Nesta igreja ele está enterrado, e a pedra que foi solta do túmulo é nesta igreja uma testemunha da Palavra. Aqui, aqui ele ressuscita como visivelmente atestam o sudário e as mortalhas.

⁂

27. UM CATÁLOGO OCIDENTAL DAS RELÍQUIAS EM CONSTANTINOPLA

Um catálogo latino (início do séc. XII)

> Esse catálogo latino descreve as relíquias e ícones encontrados em Constantinopla do séc. XII – na capela do palácio, em Hagia Sofia e em três igrejas da Virgem. Cf. K. N. Ciggaar, "Une description de Constantinople traduit par um pèlerin anglais," *Revue des études byzantines* 34 (1976): 211ff. e esp. 245ff. Uma versão mais antiga e mais completa do texto se encontra em Mercati (veja cap. 10, n. 1), provavelmente uma tradução do original em grego.

I. Primeiro, no *Templo da Mãe de Deus* e no *Grande Palácio*, encontram-se os seguintes objetos sagrados e relíquias: o santo lenço [*manutergium*] sobre o qual está retratado o rosto de Cristo [*vultus . . . impictus*], e que Cristo enviou ao rei Abgar de Edessa . . . o santo lenço também contém o rosto do Salvador sem pintura [*sine . . . pictura*]. A santa cerâmica [*tegula*] na qual o rosto de Cristo também apareceu [impresso] pelo santo lenço. Ambos prestam testemunho de um grande milagre, pois contêm o rosto do Senhor sem ter sido pintado. E ainda, a carta escrita pela própria mão de Cristo ao dito Abgar. . . . O apóstolo Tadeu batizou Abgar após a Ascensão do Senhor. O pano [*pelvis*] com o qual Cristo lavou os pés dos discípulos. O linho com o qual o Senhor foi envolvido. A coroa de espinhos, o manto [*clamis*], o flagelo, o bastão [*arundo*], a esponja, a madeira da cruz do Senhor, os pregos, a lança, sangue, a túnica, a cinta, os sapatos, o lenço de linho e sudário da sepultura [*lintheamen et sudarium*]. . . . A pedra que puseram sob a cabeça do Senhor. A túnica da santa Mãe de Deus . . . seu véu [*velamen*], um pedaço de sua cinta, seus sapatos. . . . A cabeça de João Batista, sua mão com o braço, alguns fios de cabelo seus . . . o bastão de Moisés . . . a cabeça inteira do apóstolo Paulo com suas correntes . . . o braço do apóstolo André . . . o dedo que Tomé colocou na ferida no lado do Senhor, a cabeça de Lucas, o evangelista . . . as relíquias dos santos Cosme e Damião . . . e dos santos Pantaleão, Teodoro, Demétrio [o traje] . . . e dos patriarcas Abraão, Isaac e Jacó . . . e de vários e inumeráveis santos e virgens santas.

II. Em *Sta. Sofia*, a grande igreja . . . estão os cueiros com que Cristo . . . foi envolvido, o ouro dos Magos . . . a madeira [da cruz] e partes de outras relíquias que se encontram no grande palácio. O sangue de Cristo. O sangue e o leite [*lac*] de São Pantaleão . . . num grande vaso de cristal com tampa de ouro, [em seu martírio diz-se que leite escorreu de suas feridas, o qual, nos dias de sua festa, se separa do sangue e sobe até o topo] . . . a cabeça de Anastácio o confessor, a escrivaninha de São João. A medida de Cristo tirada pelos homens devotos em Jerusalém [*mensura longitudinis corporis*], de onde o imperador Justiniano tirou a medida da cruz folheada a ouro que exibiu na entrada do cofre [*gazophilacii*] [com as relíquias mencionadas acima]. À direita do altar da igreja, na parede à sua frente, está o cadeado [*hostium*] do túmulo do Senhor. . . . Atrás dele, na parede, estão as relíquias sagradas da Paixão de Cristo. . . . Na frente da relíquia do túmulo há um painel de prata do mesmo tamanho do cadeado, todo folheado a ouro, mostrando a Crucificação com a Virgem e João. À sua frente, foi colocada uma placa de mármore com janelas indicando o lugar santo [*locum sanctum*]. Nesse lugar é mantida a madeira da cruz por quatro dias durante a Quaresma, e o sangue do Senhor é prestigiado. . . . Na parede adjacente se encontra um ícone milagroso de Cristo [*imago . . . fecit Deus magnum miraculum per illam*]. [Segue um longo relato do milagre que o ícone realizou para um escrivão.] Ao lado está a pedra do poço de Jacó, sobre a qual se sentou o Senhor quando falou com os samaritanos. . . . Acima, na parede, está a cruz folheada a ouro que São Constantino mandou reproduzir da imagem [*figura*] que tinha visto no céu. . . . Por isso cobriu-a de pedras verde-esmeralda como estrelas. No canto se encontra o ícone da Mãe de Deus . . . que carrega Jesus . . . em seus braços, Jesus cujo pescoço foi ferido com uma faca por um judeu para que o sangue corresse. [Segue um relato do judeu respingado de sangue que teve de se livrar da suspeita de assassinato.] Há também três portas . . . feitas com a madeira da Arca de Noé, que realizam milagres diariamente. No vestíbulo externo, no lado direito da igreja, está o ícone de Sta. Maria, que, quando estava em Jerusalém, implorou aos egípcios de então, ouvindo uma voz dos lábios da Mãe de Deus. [A mesa em que Abraão ofereceu sua hospitalidade aos três anjos estava, de acordo com esse texto, na capela de São Miguel, no palácio, e ainda não em Sta. Sofia, para onde foi mais tarde.]

III. Próximo ao palácio, ao lado de Sta. Sofia, há um mosteiro da santa Mãe de Deus, onde fica o ícone que chamam de *Hodegetria*. Este é interpretado como guia [*deducatrix*], pois a Virgem apareceu naquela época para três cegos, guiou-os até a igreja e restituiu-lhes a visão [havia um asilo para os cegos ali]. Esse ícone . . . foi pintado pelo evangelista Lucas e todas as terças-feiras é levado em procissão pela cidade, com cantos e hinos. Muitos o acompanham, homens na frente e mulheres atrás.

IV. Ao lado de Sta. Sofia se encontra a igreja da Virgem chamada *Chalcoprateia* [*Chalcopracia*], onde se unem três igrejas: uma de Cristo, uma da Virgem e outra de Jacó, irmão do Senhor. Na igreja maior da Virgem há relíquias do santo mártir Niketas e na igreja de Cristo há um ícone seu, bem no alto perto do altar, o qual realizou um grande milagre na época do imperador Heráclio [segue a lenda de Teodoro e o judeu grande palácio. O sangue de Cristo. O sangue e o leite [*lac*] de São Pantaleão . . . num grande vaso de cristal com tampa de ouro, [em seu martírio diz-se que leite escorreu de suas feridas, o qual, nos dias de sua festa, se separa do sangue e sobe até o topo] . . . a cabeça de Anastácio o confessor, a escrivaninha de São João. A medida de Cristo tirada pelos homens devotos em Jerusalém [*mensura longitudinis corporis*], de onde o imperador Justiniano tirou a medida da cruz folheada a ouro que exibiu na entrada do cofre [*gazophilacii*] [com as relíquias mencionadas acima]. À direita do altar da igreja, na parede à sua frente, está o cadeado [*hostium*] do túmulo do Senhor. . . . Atrás dele, na parede, estão as relíquias sagradas da Paixão de Cristo. . . . Na frente da relíquia do túmulo há um painel de prata do mesmo tamanho do cadeado, todo folheado a ouro, mostrando a Crucificação com a Virgem e João. À sua frente, foi colocada uma placa de mármore com janelas indicando o lugar santo [*locum sanctum*]. Nesse lugar é mantida a madeira da cruz por quatro dias durante a Quaresma, e o sangue do Senhor é prestigiado. . . . Na parede adjacente se encontra um ícone milagroso de Cristo [*imago . . . fecit Deus magnum miraculum per illam*]. [Segue um longo relato do milagre que o ícone realizou para um escrivão.] Ao lado está a pedra do poço de Jacó, sobre a qual se sentou o Senhor quando falou com os samaritanos. . . . Acima, na parede, está a cruz folheada a ouro que São Constantino mandou reproduzir da imagem [*figura*] que tinha visto no céu. . . . Por isso cobriu-a de pedras verde-esmeralda como estrelas. No canto se encontra o ícone da Mãe de Deus . . . que carrega Jesus . . . em seus braços, Jesus cujo pescoço foi ferido com uma faca por um judeu para que o sangue corresse. [Segue um relato do judeu respingado de sangue que teve de se livrar da suspeita de assassinato.] Há também três portas . . . feitas com a madeira da Arca de Noé, que realizam milagres diariamente. No vestíbulo externo, no lado direito da igreja, está o ícone de Sta. Maria, que, quando estava em Jerusalém, implorou aos egípcios de então, ouvindo uma voz dos lábios da Mãe de Deus. [A mesa em que Abraão ofereceu sua hospitalidade aos três anjos estava, de acordo com esse texto, na capela de São Miguel, no palácio, e ainda não em Sta. Sofia, para onde foi mais tarde.]

III. Próximo ao palácio, ao lado de Sta. Sofia, há um mosteiro da santa Mãe de Deus, onde fica o ícone que chamam de *Hodegetria*. Este é interpretado como guia [*deducatrix*], pois a Virgem apareceu naquela época para três cegos, guiou-os até a igreja e restituiu-lhes a visão [havia um asilo para os cegos ali]. Esse ícone . . . foi pintado pelo evangelista Lucas e todas as terças-feiras é levado em procissão pela cidade, com cantos e hinos. Muitos o acompanham, homens na frente e mulheres atrás.

IV. Ao lado de Sta. Sofia se encontra a igreja da Virgem chamada *Chalcoprateia* [*Chalcopracia*], onde se unem três igrejas: uma de Cristo, uma da Virgem e outra de Jacó, irmão do Senhor. Na igreja maior da Virgem há relíquias do santo mártir Niketas e na igreja de Cristo há um ícone seu, bem no alto perto do altar, o qual realizou um grande milagre na época do imperador Heráclio [segue a lenda de Teodoro e o judeu

Abramios] . . . e no altar da igreja da Virgem há um relicário de prata com os trajes [a cinta] de Maria.

V. Na igreja da Virgem em *Blachernae*, na segunda igreja, . . . onde a cortina [*pallium*] se ergue não por mãos humanas mas por graça divina [*divina gratia*]. No altar dessa capela há um relicário de prata com a cinta da Virgem [confusão com Chalcopraetia].

◆

28. DESCRIÇÃO LITERÁRIA DE UM ÍCONE

Miguel Psellus, tratado de um ícone da Crucificação (séc. XI)

P. Gautier, "Un sermon inédit de M. Psellos sur la crucifixion," *Byzantina* 14 (1987). Agradeço a Kenneth Snipes, de Washington, por ter indicado o texto, e a Gianfranco Fiaccadori pelos seus conselhos de tradução. No texto, cf. *Bibliotheca hagiographia graeca*, supp. vol. 3, nº. 447c. A paginação segue a edição de Gautier.

[No final de um longo tratado, Psellus descreve um ícone da Crucificação no estilo dos antigos *ekphrasis* (1413ff.). Não apenas os seres dotados de razão, como também as imagens inanimadas (*indalmata*), podem ser meios de graça.] Parecem ser feitas por mãos humanas, mas Deus, secretamente, é o seu artista, usando a pintura dos artistas como seu instrumento [*organon*] (1420). [O pintor conta todos os detalhes do evento, atendo-se à verdade mesmo na escolha da madeira para a cruz.] Se Cristo ainda não tivesse morrido e dado sua alma de volta ao Pai, você o veria sofrendo e pedindo ajuda a Ele (1440). Como Ele já abriu mão do espírito, considera-o um ressurecto [*empsychos nekros*]. É suficiente mostrar isso no corpo, e não na alma (1447). Sua atitude está de acordo com a anatomia humana [irregular] (1460). Poder-se-ia ter atribuído o trabalho à natureza [*physei*] em vez de à arte [*technē*] (1465). [A cabeça não sofreu (1495).] Assim é o corpo de nosso Senhor . . . animado porém morto, e portanto seu retrato não pode ser tirado de um modelo [*paradeigma*], mas seria desejável que servisse de modelo para todos os outros ícones (1509). Pois não aparece aqui a Virgem, Mãe do Senhor, como a imagem viva ideal [lit. estátua, *agalma*] das virtudes? Em seu sofrimento ela não abandonou sua dignidade. Ao contrário, parece estar em profunda reflexão. Seus olhos estão fixos sobre idéias inexprimíveis [*aporrhētous ennoias*], e dentro de sua alma tudo o que antecedeu essa [morte] está se repassando (1520). Jesus morreu ali em sofrimento. Mas quando a força [*dynamis*] [divina] moveu a mão do pintor . . . ele mostrou Cristo com vida, em seu último suspiro . . . ao mesmo tempo vivo e sem vida [*empsychos e apsychos*]. Que ele agora o mostre com exata empatia [*mimēsis*] é possível porque ambas [a vida e a morte] se uniram naquele momento. Assim como Cristo viveu então contra as leis da natureza e estava morto apesar de sua dor, agora ele também se permite ser pintado contra as regras da arte, porque a graça [*charis*] o possibilita a esse fim (1539-47).

[Finalmente, Psellus discute o valor da representação pintada (1584).] Que a pintura se realiza exatamente de acordo com a lei da arte está claro pelo seu uso das cores, conforme já foi observado por um sábio. Mas nesse caso é admirável o fato de que o ícone está cheio de vida e em lugar algum há falta de movimento. Ao deixar o olhar parar sucessivamente sobre várias partes, é possível vê-las mudarem, aumentarem e se mexerem. . . . Então o homem morto parece estar vivo, mas o que se vê é precisamente o que está morto – o corpo [*kai to dokoun houtos apsychon akrivos*] (1591). Certamente, os elementos [*schēmata*] dessa pintura também podem ser encontrados em ícones sem arte [*atechnois*], ou seja . . . a impressão da vida na cor do sangue e a impressão da morte na palidez. Mas nesse caso são imitações de modelos [*typōn mimēmata*] e cópias de cópias [*eikasmatōn eikasmata*] (1595). Aqui, no entanto, a impressão não surge de uma composição de cores, mas de sua proximidade com a natureza, que não é movida pela arte. Difícil imaginar como o ícone pode ter passado a existir com tal forma. Assim como sua beleza [*kallos*] reside não menos no contraste [*antilogias*] que na harmonia [*euarmostias*] das partes e membros, a pintura também reluz [*hyperphyōs apolampei*] com tamanha beleza, apesar de não ser um fenômeno [da natureza] (1600).

Apesar de essa pintura viva [*empsychos graphē*] ser constituída da hábil composição de tais partes, o aspecto de vida [*empsychōn eidos*] vai além desses meios. O ícone vive, por um lado, do fato de que imita [a vida] pela arte, e por outro, do fato de que não se trata de uma mera cópia, mas de uma reprodução espiritual por meio da influência da graça [*charis*]. Qual é a utilidade agora da comparação de Platão entre imagens e sombras? Eu não compararia este ícone com qualquer outra pintura, mesmo se descobrissem imagens na forma antiga [*tēs archaias cheiros*] ou mesmo seu arquétipo. Tampouco o faria se [pintores] de nossa época ou do passado recente retratassem essas aparições [*eidē*] novamente [*ekainotomēsan*]. Esse ícone, digo eu, assemelha-se exatamente à aparição de Cristo quando foi posto de pé diante de Pilatos e por ele foi condenado de acordo com o desejo do povo clamoroso [com as palavras: *Ecce homo* (1610)]. Assim, é retratado de forma muito semelhante no ícone. Não porei em dúvida, portanto, o fato de que um poder mais elevado [*epistasia*] guiou a mão do pintor [*exeikonisantos*] e a compreensão daquele que o executou, segundo o verdadeiro protótipo.

29. Imagem e virtude: o homem como semelhança de Deus

Miguel Psellus, tratado sobre o Gênese 1:26

Miguel Psellus, *Scripta minora*, ed. E. Kurtz e F. Drexl (Milão, 1936), 1:411-14. Esse texto, provavelmente destinado ao filho do imperador (que foi pupilo do autor), explica as idéias de uma conhecida passagem bíblica. Aqui é apresentado apenas um resumo.

O conceito do *eikōn*, ou imagem, se compara àquele de *homoiōsis*, ou semelhança. O homem, criado à imagem de Deus, *é* sua semelhança – ou seja, "à imagem" e "imagem" significam a mesma coisa. A "imagem," entendida filosoficamente, é a capacidade dos seres imperfeitos de se aperfeiçoarem, em contraste à besta, ou de atingir uma verdadeira semelhança a Deus. "Semelhança" é entendida, de forma bastante arbitrária, como um processo de perfeição por meio da virtude, em que o corpo participa ao evoluir até a verdadeira beleza. A beleza é, portanto, uma categoria ética. Podemos ou avançar no caminho para o bem, ou, da mesma forma, perder nosso caminho pela "incapacidade à beleza."

O sentido essencial do texto reside em sua polêmica contra Orígenes e os antigos neoplatonistas. A hierarquia, na visão mundial da Antiguidade recente, com sua idéia pessoal da imagem como anjo ou como *Christus Logos*, que é uma cópia do Pai invisível, é rejeitada. Entre homem e Deus invisível não há nem um criador, além do próprio Deus Pai, nem um modelo que pudesse ser distinguido daquele do próprio Deus. Psellus pensa de forma mais simples, sem as abstrações da filosofia antiga, interpretando a natureza da imagem de forma dinâmica, como meta da evolução interna até Deus. Se nos aproximamos de Deus Filho, também nos aproximamos do invisível Deus Pai. Somente Gregório de Nazianzo, diz Psellus, seria capaz de interpretar a Bíblia corretamente.

O que me parece importante é a possível conexão entre esse entendimento ético do antigo conceito da imagem e uma nova interpretação mais livre do ícone, em que há maior ênfase justamente na dimensão ética da expressão do sofrimento e na nobreza das pessoas divinas da Virgem e dos santos. Ao desprender seu elo de seu protótipo canônico, o retrato ganha movimento e, assim como a poesia, conta da vida e do sofrimento das pessoas retratadas, entendidas como modelos da perfeição espiritual. Dessa forma, o desprendimento do conceito estático da imagem, que por tanto tempo era aplicado ao ícone, permite uma nova maneira de ver modelos éticos de conduta ou idéias teológicas.

⁂

30. A LITURGIA EM SANTA SOFIA, EM TESSALÔNICA

Simeão de Tessalônica, descrição da liturgia (ca. 1400)

> J. Darrouzès, em *Revue de études byzantines* 34 (1976): 45ff. A descrição é uma introdução ao relato sobre uma ordem litúrgica na igreja de Sta. Sofia, em Tessalônica. Cf. ordem da igreja de Constantinopla, conforme passada adiante em um manuscrito do séc. XV no mosteiro de Andreaskiti, no Monte Atos (Dmitrievskii 1895, 1:164ff.). A última faz referência ao arcebispo nas horas canônicas beijando o "santo ícone que fica no meio da igreja [*tēn eis to meson tou naou histamenēn*]" (164). Quando uma pequena procissão entra na igreja,

> as portas santas diante do bema se fecham e o arcebispo beija os santos ícones que ali se encontram (169).

[A ordem descrita, enaltecida como modelo, começa com as preparações para as horas canônicas noturnas. A procissão com o patriarca começa pelas galerias, as *katechoumeneiois*, e desce para o vestíbulo]. Diante do portal principal [o *horaias pylas*], o patriarca venera [*proskynei*] o santo ícone da Mãe de Deus, próximo ao qual o ícone da Abençoada Maria [do Egito] também se situa; dizia-se que Maria fizera seus votos diante desse ícone da Mãe de Deus. . . . Depois de passar pelo portal ele se vira . . . para o Ocidente e venera o santo ícone [do Redentor] acima do portal, entoando a canção: "Honramos vosso mais puro ícone [*achranton eikona*]" (47). Depois que os sacerdotes se sentam, o patriarca sobe até seu banco [*stasidion*] e venera o santo ícone que ali se encontra. Os cantores entoam os versos pela terceira vez em voz ainda mais alta: "Nosso Senhor e Sumo Sacerdote" . . . e quando o diácono sobe ao púlpito [*ambon*] começam as vésperas. . . . O incenso é espalhado [com olíbano, *thymiama*] da seguinte forma: depois que o diácono recebe uma benção por esse ato, ele primeiro passa o incenso por todos os lados do altar santo. Em seguida passa-o pelas portas santas [da iconóstase], move o incensório no formato da cruz e então nos santos ícones diastilos [nos vãos da iconóstase], especialmente no ícone central, que está exposto para veneração [*proskynēma*]. Sobe depois para o banco [*stasidion*, dos patriarcas na área do coral], passa incenso no santo ícone ali e no patriarca, que o abençoa. [Em seguida o texto descreve, em detalhe, como ele passa o incenso nos vários representantes do clero e no povo, mas não nos hereges, pois] passar incenso significa participar na graça divina [*metadosis tēs theias charitos*]. Então se volta para a capela-mor, onde passa incenso nos santos ícones centrais pela segunda vez, os *proskynēma*, e no . . . patriarca (49). O diácono então participa da procissão de entrada [*eisodos*] e, uma vez dita a oração e cantado o canto da Virgem [*theotokion*], faz o sinal da cruz em direção ao Leste e exclama em voz alta, do centro da igreja: sabedoria [*sophia, orthoi*]. . . . E quando todos se aproximam do bema, veneram [*proskynēsanton*] primeiro os diáconos e sacerdotes, os santos ícones em pares e o patriarca. Ao entrar [na capela-mor], beijam as portas santas [*hagia thyria*] [da iconóstase] (52).

[Começa então a descrição do rito na igreja de Sta. Sofia, em Tessalônica, onde tudo ocorre da mesma maneira, os ícones diastilos sendo venerados e até uma réplica da *Hodegetria* desempenhando um importante papel.]

◆

31. A LENDA DO ÍCONE DA VIRGEM EM SÃO SISTO, ROMA

Um homiliário de Sta. Maria Maggiore (ca. 1100)

> A versão mais antiga se encontra em um homiliário do período de cerca de 1100 na Bibl. Vaticana, Fondo Sta. Maria Maggiore, nº. 122, fol. 141-142; devo a G. Wolf, Heidelberg, esta informação. A respeito de manuscritos do séc. XIII com uma versão diferente da lenda, cf. V. J. Koudelka, em *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1961): 13ff. Sobre a provável representação da lenda em afrescos no período em torno de 1100 em São Gregório de Nazianzo, no Campus Martius, em Roma, cf. O. Montenovesi in *Capitolium* 25 (1950): 219, e E. T. Prehn, em *Rivista d'arte* 36 (1961): 19 (sem identificação do tema).
>
> O ícone em pintura encáustica da Mãe de Deus implorante, publicado em Bertelli 1961a, 82-111, teria sido encontrado no Monasterium Tempuli próximo às termas de Caracala, convento que foi consagrado a Sta. Ágata, por volta de 800, e à Virgem, por volta de 900, quando recebeu ricas doações do papa Sérgio III. Em 1221, os direitos e propriedade do convento foram transferidos para a nova fundação dominicana de São Sisto (mais tarde dos Santos Sisto e Domenico), nas proximidades. Em 1931, as freiras se mudaram para Monte Mario, onde hoje guardam o ícone no convento de Sta. Maria del Rosario. No diploma emitido por Sérgio III, em 905, em favor do convento em Tempuli e sua abadessa, Eufêmia, cf. o artigo supracitado de Koudelka, 11-12.

[A lenda começa com a origem do painel como sendo obra de São Lucas, que mais tarde veio a Roma. Lá, três irmãos de Constantinopla – Tempulo, Servulo e Cervulo – viviam em exílio, na região chamada Sta. Ágata, em Turri.] E o Senhor falou com Tempulo, dizendo: Levanta e procura a venerável imagem [*venerabilem imaginem*] que um homem justo trouxe a esta cidade . . . e coloca-a [*colloca*] na igreja que fica em tua casa . . . e que mais tarde, por conta da venerável imagem, portou o título da Abençoada Virgem. . . . E ali [os irmãos] viveram, por conta do admirável rosto [*ammirabilem vultum*] e visão [*revelationem*] tida pelo dito Tempulo. Após suas mortes, o clero se reuniu na época de Dom Sérgio, bispo da cidade de Roma, e anunciou que tal imagem [*talis imago*] deveria pertencer ao palácio de Latrão. O bispo concordou, dizendo: vão até lá e removam a imagem com as devidas honras. . . . Assim que um grande número de sacerdotes ali se reuniu, entraram na igreja e retiraram a imagem milagrosa, com a intenção de levá-la ao palácio de Latrão. Mas Deus . . . queria glorificar sua Mãe [e realizou um milagre]. Os sacerdotes carregaram a imagem sagrada sobre seus ombros, junto com as servas de Deus [*ancillis Dei*, ou seja, freiras do convento] . . . e uma grande multidão, e a levaram até um lugar chamado Spleni. Mas de lá não conseguiram mais deslocá-la.

Quando o papa soube do caso, correu para o palácio onde a imagem se encontrava, imóvel, e disse orações de súplica [*deprecationem*]. Em seguida, removeram [a imagem] e . . . a levaram até o palácio de Latrão, onde foi instalada, e onde a imagem de nosso Senhor Salvador também se encontra [as imagens aquiropetas no *Sancta Santorum*]. Na noite seguinte, [a imagem] voltou, pela determinação de Deus, ao lugar onde tinha sido guardada [*constituta*] antes, sem que ninguém soubesse. . . . A abadessa daquele lugar, que se lamentava na igreja [*tempuli*], viu-a entrar pela janela e, sentindo-se extremamente tocada, cantou um canto de louvor a Deus, pois ele havia concedido a volta da dita Senhora. [A preocupação com o desaparecimento da imagem era grande em Latrão.] . . . Quando descobriram que a imagem havia voltado ao seu antigo lugar, . . . o papa pediu à abadessa que explicasse o que havia acontecido. . . . Todos foram tomados pelo espanto. . . . E o papa celebrou uma missa ali e instalou a imagem milagrosa em um local adequado [*apto loco*] após se culpar por ter concordado com sua remoção. E fez muitas doações ao convento naquele momento, inclusive lâmpadas eternas que queimariam doravante [diante da imagem]. . . . Amém.

⁂

32. A RIVALIDADE ENTRE OS ÍCONES ROMANOS

Frei Mariano de Florença, *Itinerarium Urbis Romae* (1517)

> Cf. *Itinerarium Urbis Romae* 2.16 e 15.11, ed. E. Bulletti, em *Studi di antichità Cristiana* (Roma, 1931), 2:42-43 e 189-90

[Na capela-mor de Sta. Maria, em Aracoeli, a igreja do Senado no Capitólio, havia, "sob a imagem da Virgem que chora, pintada por São Lucas," uma inscrição em pedra afirmando que essa era a imagem que teria sido levada até São Pedro, sob o papado de Gregório I, e dado um fim à peste. Os cânones de Sta. Maria Maggiore afirmaram a mesma coisa de sua imagem pintada por São Lucas, assim como os dominicanos da imagem de São Sisto por São Lucas. "Mas somente Deus sabe qual é o verdadeiro ícone" (*sed qualis sit, Deus scit*). Antes do ícone de Sta. Maria Maggiore, o autor lembra da lenda e tradição de Sta. Maria, em Aracoeli, onde] até a época de Nicolau V, 1447-55, o ícone era venerado por uma confraria a qual praticamente todo o povo romano pertencia [até sua dissolução por instigação dos franciscanos.] As celebrações realizadas com as imagens do Senhor e da Virgem na noite anterior à Assunção incluíam a referida imagem de Aracoeli, que era carregada até seu encontro no Capitólio. Irritados pela supressão da confraria, os romanos mudaram tudo para Sta. Maria Maggiore. [Se o histórico ícone da peste] se encontra lá ou em São Sisto, ou em Aracoeli, é de pouca importância. Todos os três são dignos de veneração. A opinião do povo parece ter mais peso do que a das autoridades que foram chamadas. [Nem William Durandus, nem Jacobo de Voragine, autor de *Legenda Áurea,* comentam sobre o assunto. Quando Antonino, arcebispo de Florença, afirma, contradizendo-os, que o original se encontra em São Sisto,] faz com que este e o outro ícone se tornem suspeitos, uma vez que todos os três autores pertencem à ordem dominicana e não concordam sobre o assunto. [O assunto foi muito estudado por ele, pois há referências sobre o mesmo em inscrições em várias igrejas.]

⁂

33. A POSTURA DOS CAROLÍNGIOS COM RELAÇÃO À VENERAÇÃO DAS IMAGENS

A. O relatório nos *Libri Carolini* (ca. 790)

Quando a tradução para o latim das decisões do Concílio de Nicéia (cf. texto nº. 8) chegou à corte carolíngia por volta de 790, Carlos Magno encarregou seus teólogos de escrever um relatório que refutasse as idéias do clero grego. Sua irritação por ter sido excluído de um concílio geral da Igreja não foi um fator pequeno nessa decisão. Na argumentação do relatório, há evidências de tradições espanholas, podendo ser detectada a mão de Teodolfo de Orléans em sua redação. Os chamados *Libri Carolini* não alcançaram o nível de disseminação pretendido, visto que o papa parecia congregar forças com os gregos e não devia ser provocado. Uma nova edição de Ann Freeman está sendo preparada: até então, vale a edição aqui referida, por H. Bastgen, em *Monumenta Germaniae Historia Legum* 3, Concilia 2, supp. (Hanover, 1924). Cf . H. Schade, "De Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild," *Zeitschrift für katholische Theologie* 79 (1957): 69ff.; G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie* (Berlim, 1958), 27ff.; A. Freeman, "Theodulph of Orleans and the Libri Carolini," *Speculum* 32 (1957): 663ff.; idem, "Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini," *Viator* 16 (1985): 65-108.

Os *Libri Carolini* tratam de vários argumentos, dos quais apenas alguns serão mencionados aqui, mas não citados. Assim como Sto. Agostinho, a obra refuta a equação entre imagem e semelhança (cf. 1.8). Argumenta contra a relação do rosto do Senhor na Bíblia à imagem pintada, e propõe uma doutrina teológica sobre o rosto do Senhor na Igreja (cf. 1.24). Argumenta, ainda, que a lenda de São Silvestre (que não era, em todo caso, aceita por todos) não deveria ser usada para defender o culto a imagens, pois os retratos dos príncipes e dos apóstolos não foram mostrados ao imperador para serem venerados, e sim para serem identificados (1.12). Nem as opiniões do Concílio de 692 justificavam quaisquer conclusões (2.18). A cruz, referida em contextos militares como o estandarte de combates mortais, tem precedência sobre qualquer imagem pintada, tanto como relíquia quanto como signo da majestade de Cristo e ainda como símbolo (1.28).

I. [A introdução defende a acusação do Concílio de Nicéia de que, ao destruir imagens, os iconoclastas as haviam tratado como ídolos.] Eles não sabem que a imagem é algo geral [*genus*] enquanto o ídolo é algo especial [*species*], de forma que não há relação entre os dois. Apesar de a maioria dos ídolos ser uma imagem, nem toda imagem é um ídolo. Um ídolo é definido de forma bem diferente que uma imagem [*imago*]. As imagens existem para ornamentar [igrejas] e demonstrar a história da salvação, enquanto os ídolos servem apenas para enganar os miseráveis a seguirem ritos de sacrilégio e superstições vazias. A imagem se refere a outra coisa; o ídolo, assim como é chamado, se refere apenas a si mesmo (p. 3). [A distinção entre gênero e espécie pode ser encontrada nos antigos filólogos (por exemplo, Prisciano 17.42 e Boécio, *PL* 64, 139) e com menos clareza em Isidoro 2.8.]

II. Estamos satisfeitos com os escritos dos profetas, evangelistas e apóstolos, e também seguimos a instrução dos santos patriarcas ortodoxos da Igreja . . . aceitando a autoridade dos seis sínodos universais, mas rejeitamos todas as novas definições e invenções tolas . . . assim como o sínodo realizado em Bitínia sobre o vergonhoso culto às imagens, e seus escritos que carecem . . . de toda razão (p. 4-5). [A distinção entre *latreia* e *proskynēsis* foi perdida em sua tradução comum como *adoratio*].

III. As imagens não devem ser equiparadas às relíquias dos mártires ou confessores da fé . . . pois os últimos vêm de um corpo, ou tiveram contato com um corpo . . . e se erguerão mais uma vez na glória com os santos no fim do mundo. . . . Mas as imagens às vezes ficam belas e às vezes ficam feias, de acordo com a compreensão [*ingenium*] e a habilidade [*artificium*] do artista. Elas não viveram e tampouco ressuscitarão, mas, como sabemos, serão queimadas ou se deteriorarão, e constituem meros obstáculos para a nossa adoração, que se deve apenas a Deus (3.24, p. 153-54).

IV. As imagens não devem ser cultuadas por terem supostamente realizado sinais ou milagres. . . . Tampouco há qualquer palavra [na Bíblia] que diga que as imagens realizaram tais atos. [Ou esses milagres são fundamentados em mentiras e nos artifícios do diabo, ou são realizados por Deus por meio das coisas, mas não pelas próprias coisas] (3.25, p. 155-56).

V. Como as imagens, dependendo do *ingenium* do artista, são ou bonitas ou feias, parecidas ou diferentes daquilo que representam, radiantemente novas ou gastas pelo tempo, é preciso se perguntar se as mais caras ou menos caras [*pretiosores an viliores*] merecem mais ou menos honra. No primeiro caso, a forma da obra ou o material escolhido [*operis causa vel materiarum qualitas*] recebe veneração, mas não o poder da devoção [*devotio*] em si. [No último caso, mesmo que a semelhança com a pessoa não tenha sido alcançada, essa razão perde a relevância]. Pois nada rejeitamos a não ser a adoração [*adorationem*] de imagens . . . e permitimos imagens nas igrejas como lembranças [*memoria*] dos atos de salvação, e como decoração [*venustas*] para as paredes. . . . Os gregos cultuam paredes e painéis pintados [*tabulas*] e portanto estão à mercê dos pintores. Com certeza, algumas pessoas mais instruídas [*docti*] podem evitar o culto às imagens em si e venerar aquilo a que elas se referem [*innuant*].

Mas para os ignorantes, elas constituem um escândalo, pois esses cultuam apenas o que vêem (3.16, p. 137-38).

VI. [Nem mesmo o nome de um santo em uma imagem confere a ela o direito de ser venerada. A um defensor delas, devem ser mostradas imagens de duas lindas mulheres, uma da Virgem e outra da Vênus.] As duas se parecem a ponto de se confundirem em sua figura, cores e painel, e diferem apenas pelo título [que o pintor poderá incluir de acordo com sua vontade], o que não as torna nem santas nem censuráveis. A santidade é conferida às pessoas dotadas de razão por conta de mérito e boas ações; e às coisas inânimes é conferida, não por uma inscrição, mas pela consagração por um padre e invocação do nome de Deus (4.16, p. 204).

B. O Sínodo de Paris sobre a carta imperial de Bizâncio (825)

> Em Bizâncio, o pêndulo balançava mais uma vez para o lado dos iconoclastas e, em 824, a carta dos imperadores Miguel e Teófilo, escrita para Luís, o Piedoso, deu origem a mais um relatório teológico. No outono de 825, um sínodo realizado em Paris recebeu instruções de produzi-lo, assim que Luís obtivesse autorização do papa Eugênio. Os bispos e abades consideraram importante usar testemunhos escritos sobre a questão do iconoclasmo não apenas contra as partes em Bizâncio, mas contra o papa indeciso, a fim de colocar a verdadeira autoridade da tradição acima de todas as hierarquias, e Luís instrui seu embaixador a manter uma linha dura em Roma. Sobre a carta bizantina, cf. P. Speck, em R. J. Lilie e P. Speck, *Varia* 1, em *Poikila Byzantina* 4 (Bonn, 1984), 175ff. Os números de páginas abaixo se referem à edição da carta em A. Verminghoff, *Monumenta Germaniae Histórica Legum* 3, Concilio 2.2 (Hanover, 1908), 475ff., que também contém o texto do Libelo do Sínodo de Paris (480ff.) e o Epítome (535ff.). Veja também Freeman, "Carolingian Orthodoxy," 100ff., citado acima sob o item A.

I. [A carta imperial acusa os defensores das imagens em Bizâncio de se desviarem da tradição.] Tiraram as . . . cruzes das igrejas e substituíram-nas por imagens, diante das quais acenderam lâmpadas e queimaram incenso. Concederam às imagens as mesmas honras que [à madeira da] cruz . . . na esperança de obter ajuda delas. Muitas vezes rodeavam-nas de penduricalhos e as faziam madrinhas de seus filhos. . . . Alguns padres raspavam um pouco de sua tinta e misturavam-na no pão e no vinho [antes da Comunhão]. . . . Outros até usavam os painéis em casas particulares como altares e celebravam missas. [Tudo isso foi banido por um sínodo local], e as imagens foram removidas dos lugares inferiores [*humilioribus*], apesar de terem sido deixadas em lugares mais elevados [*sublimioribus*] [nas igrejas], onde a pintura, e não a escrita, conta uma história. . . . Logo em seguida, os defensores das imagens foram a Roma para difamar a nova instrução e lançar dúvidas sobre a nossa fé, enquanto invocamos o *symbolum* dos seis concílios gerais, venerando a Trindade em três pessoas e confessando a uma divindade de uma única natureza . . . invocamos a intercessão de Nossa Senhora, Mãe de Deus, e prestamos homenagem às relíquias dos santos (478-79).

II. [No Epítome, a assembléia de Paris discute o culto à cruz, que representava sua própria linha, pois] não pode haver qualquer motivo para equiparar as imagens à cruz de Cristo; a humanidade foi salva pela cruz, e Cristo foi pendurado na cruz e não em uma imagem. . . . Essa cruz é prefigurada [*figurata*] de várias maneiras no Antigo Testamento, mas em lugar algum se lê que, com a revelação da verdade no Novo Testamento, as imagens devam ser equiparadas à cruz de Cristo, ou mesmo preferidas a ela. Agora que os símbolos mais antigos [*typicis figuris*], que foram realizados pela verdade, tornaram-se obsoletos, é evidente que nós e o mundo somos dignificados pela madeira da cruz, e não por imagens. . . . Com o sinal [*signum*] dessa santa cruz, sabemos, inúmeros santos ressuscitaram os mortos, expulsaram demônios de pessoas possuídas, curaram os cegos e realizaram milagres semelhantes (549-50). [O Epítome é uma coleção de escritos, assim como o próprio relatório. Inclui os Atos de Silvestre e o relato de Eusébio sobre a visão de Constantino, que viu o *signum* da cruz no céu oriental.]

III. [Na Introdução, os teólogos francos adotam uma posição crítica da carta do papa Adriano aos imperadores bizantinos (Mansi, 1901, 12:1055). Apesar de ter razão em condenar os iconoclastas, assim o fez de forma leviana], pois ordenou que as imagens fossem veneradas de forma supersticiosa. Para tanto, convocou um sínodo . . . e se pronunciou a favor de que elas fossem pintadas, veneradas e chamadas de santas, embora, apesar de se ter permição para ter imagens, seja errado venerá-las. Anexou à sua carta depoimentos escritos, que a nosso ver dão a impressão errada e são irrelevantes (481). [Em seguida foi convocado o repreensível Concílio de Nicéia, de que Carlos Magno, corretamente, recusou-se a participar. Mas Adriano rejeitou o *Capitula* enviado a ele por Carlos Magno, em que se equivocou tanto que, não fosse ele o papa, sua opinião teria contradito a verdade tanto quanto a *auctoritas*. Felizmente, acabou adotando a posição de Gregório Magno, o único que estava certo.]

IV. [O imperador a essa altura é aconselhado a seguir sua própria linha e um caminho reto, pois abismos de erro ameaçam dos dois lados.] Apesar de devermos o devido respeito àqueles que ocupam a cadeira de Pedro, sabemos de sua veneração supersticiosa às imagens por meio de relatos, e alguns de nós até por experiência própria. Portanto, desejamos, em primeiro lugar, apresentar provas escritas contra [os iconoclastas] por terem destruído imagens de forma presunçosa e negligente. Que aqueles [os papas] que neles se inspiram, portanto, procurem com mais seriedade corrigir junto convosco [Luís e Lotar] os erros alheios [dos veneradores de imagens], e aceitem e se influenciem mais prontamente pelos testemunhos da verdade [aqui apresentados], os quais lhes ensinam sobre sua própria superstição. Parece-nos, dessa forma, que a correção em vossa resposta pode de modo absoluto se opor àqueles que . . . vos enviaram a carta [os imperadores bizantinos], pois seu texto mostra que ambas as partes [dos gregos] merecem censura: tanto a que venerava as imagens por meio de um culto inadequado e supersticioso [*indebito ac superstitioso cultu*], quanto a que as remove dos locais inferiores [*inferioribus*] e as destrói. Acreditamos, portanto, que o imperador [bizantino], mesmo podendo ter agido de acordo com a verdade em outras questões, causou, com relação a essa questão, irritação aos imprudentes [*infirmos*] de lá [de Bizâncio] e até confundiu alguns de nossos [teólogos] em Roma [a Roma antiga dos papas] (484).

V. [No final de 825, Luís, o Piedoso, entrega o relatório com este conselho aos bispos Jeremias de Sens e Jonas de Orléans, que são encarregados de apresentá-lo ao papa. Em carta anexa, recomenda enfaticamente que ajam de maneira diplomática mas que se mantenham firmes com relação à substância, e sob hipótese alguma permitam que o papa envie seus próprios embaixadores a Bizâncio (533).]

* * *

34. A ESTÁTUA E O CULTO A UM SANTO NA ABADIA DE CONQUES

Bernardo d'Angers, livro dos milagres de Santa Fé (séc. XI)

Bernardo, pupilo de Fulbert na escola catedral de Chartres, tornou-se encarregado da escola catedral em Angers, em torno de 1010. Apenas em 1013 conseguiu realizar seu desejo de viajar para Auvergne, para se convencer dos milagres de Santa Fé, ou Foy, na abadia de Conques. O resultado dessa e de outras duas viagens posteriores foi o livro de milagres que dedicou a Fulbert. Editado por Auguste Bouillet, *Liber miraculorum S. Fidis* (Paris, 1897) foi traduzido mais tarde pelo mesmo autor, numa publicação conjunta com L. Servières, *Sainte Foy, Vierge et Martyre* (Rodez, 1900), 441ff. Sobre o livro e a estátua que sobreviveu como relíquia da santa que, num milagre em 985, recebeu bordas ornamentais em suas bainhas e mangas e uma nova coroa, cf. J. Taralon, em *Les Trésors des églises de France* (Paris, 1965), p. 289ff. e nº. 534, e principalmente Forsyth 1972, 68ff., 78-79, e 85-86; também cf. E. de Solms, *Ste-Foy de Conques* (Paris, 1965).

I. Segundo uma antiga tradição, toda igreja aqui [em Auvergne] possui uma estátua de seu santo em ouro, prata ou outro metal . . . que guarda a cabeça ou outra parte do santo. Essa prática era . . . considerada uma superstição por pessoas iluminadas, e parece, em primeira instância, uma continuação do culto aos deuses e demônios. Eu mesmo tive a insensibilidade de considerar essa prática como um abuso da fé cristã. Vi pela primeira vez a estátua de São Geraldo, produzida inteiramente de ouro puro e pedras preciosas, no altar de Aurillac. Seu rosto era animado por uma expressão tão viva que seus olhos pareciam fixar-se sobre nós, e pelo brilho desses olhos as pessoas sabiam se seus pedidos haviam sido atendidos.

Confesso agora com remorso que me voltei para meu companheiro Bernier e perguntei a ele em latim: "Irmão, o que achas deste ídolo? Júpiter e Marte o considerariam digno deles?" Bernier, que compartilhava minhas idéias, concordou de forma enfática. . . . Como a veneração verdadeira é apenas adequada se direcionada a Deus, parece absurdo produzir estátuas de pedra, madeira e bronze, a não ser de nosso Senhor na cruz. Pois é de costume em toda cristandade venerar o divino crucifixo esculpido e em bronze, para que nossa devoção seja guiada até sua Paixão. Mas para lembrar dos santos . . . deveríamos contentar-nos com os escritos verdadeiros de um livro ou com as pinturas que os mostram em afrescos. As estátuas têm sido justificadas apenas . . . em consideração às antigas tradições que não podem ser erradicadas do povo comum. O equívoco era tão popular aqui que eu teria sido tratado como um criminoso se tivesse . . . insultado a estátua abertamente (1.13).

II. Três dias depois, entramos no mosteiro de Santa Fé [em Conques], no exato momento em que a sala fechada para o culto da estátua se abria para o público. De repente, a sala ficou tão cheia, a multidão se jogando ao chão era tão esmagadora, que nós sequer conseguimos ajoelhar-nos. Portanto, infelizmente, fiquei de pé, levantei meus olhos para a estátua e rezei: "Santa Fé, cuja relíquia é mantida nesta estátua, tenha piedade de mim no dia do Juízo [Final]." Depois olhei para Bernier com um sorriso zombeteiro, pela quantidade de pessoas que sem pensar dirigiam suas orações a um objeto sem linguagem e sem alma, . . . as falas sem sentido não vinham de mentes iluminadas. Chamei insolentemente a estatua de Vênus e Diana, embora não fosse um oráculo a ser questionado ou um ídolo a receber sacrifícios.

Pelo contrário, a estátua é honrada em memória da santa mártir a fim de glorificar o mais supremo Deus. Hoje me arrependo de minha tolice para com essa amiga de Deus. . . . Sua imagem não é um ídolo impuro, mas um santo memento que convida à devoção religiosa e fortalece nosso desejo pela poderosa intercessão da santa. De forma mais precisa, nada mais é que uma caixa contendo as veneráveis relíquias da Virgem. O ourives lhe conferiu uma forma humana à sua maneira. A estátua é tão famosa quanto a Arca da Aliança foi um dia, mas possui um conteúdo ainda mais precioso, na forma do crânio completo da mártir. Trata-se de uma das pérolas mais finas de Jerusalém celestial, e, como ninguém em nosso século, realiza os mais espantosos milagres por meio de sua intercessão junto a Deus. . . . Não se deve, portanto, destruir ou cuspir na estátua, pois seu culto . . . não é alimentado por qualquer preconceito contra a religião.

III. O mosteiro de Conques foi consagrado ao Redentor. Mas quando o corpo [de Santa Fé] foi secretamente trazido de Agen, para cá, por dois monges tempos atrás . . . a abadia foi reconsagrada a ela por conta dos milagres aqui realizados. Nos nossos tempos, o milagre da cura da cegueira de Guiberto causou tal impacto pela Europa que muitos doaram seus bens à santa, ou transferiram-nos a ela em testamentos. Assim, o humilde mosteiro passou a enriquecer-se e a tornar-se famoso [e os relicários e cruzes multiplicaram-se]. Mas o mais famoso entre os tesouros da igreja é o adorno da imagem [*decus imaginis*], produzido na Antiguidade [*ab antiquo fabricata*], e que hoje seria bastante ordinário não tivesse sido totalmente reformado e transformado em uma linda figura [*de integro reformata in meliorem renovaretur figuram*]. Um enorme crucifixo de prata, aplicado na coroa e faixa da cintura, também é admirado aqui [assim como o retábulo com mais de sete pés de altura no altar-mor, produzido com o mesmo engenho e incrustado de pedras como os dois retábulos maiores em Tours; o novo retábulo, ainda não terminado, traz doações constantes, que a Santa Fé pede dos fiéis por meio de ordens e aparições em sonhos] (1.17).

IV. Não posso esconder o fato de que o relicário de Santa Fé, que brilha na glória de seus milagres, está em primeiro lugar entre os muitos levados aos sínodos da Igreja, de acordo com o costume desta terra. Assim sendo, o bispo Arnaldo de Rodez convocou um sínodo para o seu próprio bispado, para onde os monges e cônegos levaram os relicários e estátuas de ouro com os corpos de santos. Sua exibição foi realizada em tendas e sob toldos no prado de Saint-Félix, aproximadamente a uma milha da cidade. Lá se reuniram as "majestades" de ouro dos santos bispos Mario e Amans, com o relicário do mártir Saturnino, a estátua de ouro da Mãe de Deus e por fim, a "majestade" de ouro de Santa Fé. Não preciso apresentar uma lista dos muitos outros relicários de santos também presentes. [Segue um milagre envolvendo a cura de uma criança que] se sentou aos pés do trono elevado onde fora colocada a estátua da santa (1.28).

V. Em outras ocasiões, a estátua da santa, acompanhada de um relicário de ouro supostamente doado por Carlos Magno, sem o qual nunca saiu do país, foi carregada pelas suas terras afora. . . . A procissão pretendia controlar qualquer avanço sobre a propriedade do mosteiro. De acordo com um costume estabelecido, os monges carregavam a estátua de sua padroeira até algum ponto onde havia ocupação ilegal de terras por terceiros, e ali proclamavam seus direitos. Organizavam uma procissão solene com os clérigos e o povo, carregando velas e candelabros. Na frente dos veneráveis relicários levavam a cruz de ouro da procissão com suas relíquias e jóias. Alguns dos noviços carregavam livros do Evangelho e água benta, enquanto outros tocavam címbalos ou olifantes, isto é, cornetas de marfim doadas por peregrinos nobres para decorar o mosteiro. Nessas procissões, a santa realizou um número inacreditável de milagres (2.4).

◆

35. GUIA DE ROMA PARA PEREGRINOS (1375)

O *Mirabilia Urbis Romae*, que celebra os monumentos antigos, nos chegou em várias edições e reimpressões desde a Idade Média; cf. Valentini e Zucchetti 1942-46, 3:196ff., que também inclui a *Graphia Aureae Urbis* e o texto de Mestre Gregório. Ademais, os guias para peregrinos que tratavam dos santuários cristãos já eram produzidos anteriormente, mas só começaram a aparecer em abundância depois da introdução do Ano Santo, em 1300. Os trechos abaixo foram retirados de um texto datado de 1375 cuja redação se encontra incompleta e adulterada. No Códice lat. 4265 da Biblioteca do Vaticano, fols. 209-16, publicado em latim por Gustav Parthey, *Mirabilia Romae* (Berlim, 1869), 47-62.

1. [O texto começa com o milagre da neve durante a construção de Sta. Maria Maggiore, atribuído ao mês de maio, e em seguida descreve a cura da lepra de Constantino, seguindo fielmente a lenda de São Silvestre, de acordo com a qual Constantino reconheceu, no painel pintado (*tabulam depictam*) que retratava os dois apóstolos, aquele que havia aparecido para ele em seu sonho.] Esse painel se encontra até hoje no altar-mor da igreja de Latrão (48).

2. [Segue uma descrição da Basílica de São Pedro, em que o autor menciona a capela de Pedro e Paulo perto do altar de São Gregório.] Aqui se encontram figuras em madeira, fabricadas à imagem dos apóstolos . . . e próximo à entrada lateral fica o altar de Santo Aleixo, onde dizem que seu corpo descansa sob uma lâmpada pendente, sendo que em sua igreja se encontra apenas a cabeça do santo. No altar há uma imagem da Abençoada Virgem, pintada da mesma maneira e com as mesmas dimensões que as imagens pintadas por São Lucas. Atrás, sob a *sacristia*, está a cabeça ou *cathedra* de São Pedro. Mais atrás, na nave, sobe o altar papal de São Pedro. . . . Na entrada da igreja pode-se observar, à direita, o altar da Verônica, sobre o qual o Véu está guardado, e no alto da parede à esquerda, a cruz de São Pedro, mantida junto com os corpos dos apóstolos [também se via a imagem de Santa *Maiestas*, que o rei Carlos exigira como presente] (49ff.).

3. [A descrição da igreja de Latrão começa com a *sedia stercatoria*, por meio da qual era realizado um teste para ver se o novo papa eleito era realmente um homem. Uma imagem da *Maiestas* em pedra também é mencionada. Após um breve relance do Sancta Santorum, cuja entrada continha a imagem da Virgem de Teófilo, o autor retorna à Basílica, mencionando as cabeças de Pedro e Paulo ali mantidas.] Bem no alto, na abside, podemos ver a imagem da *Maiestas*, produzida por determinação divina [*divinitus*], pintada pelo abençoado Lucas . . . e no altar-mor o painel já mencionado com as imagens de Pedro e Paulo. Na capela, há a imagem de Nossa Senhora, que colocou em seu próprio dedo o anel que um dia lhe fora doado por uma mulher (52-53).

4. Em Sta. Maria Maggiore, acima do altar-mor, observa-se a imagem do rosto [*facies*] de Cristo, com outro quadro que foi pintado não por mãos humanas mas por *divinitus*. Ali também se encontra a imagem da Abençoada Virgem, também produzida por *divinitus*, porém pintada por São Lucas (54). [Essa explicação, referente ao antigo ícone da Madona hoje chamado de *Salus Populi Romani*, repete a explicação usual para o painel de imagens aquiropetas de Latrão; cf. texto 4F.]

5. Na igreja de Sta. Maria Nuova [hoje Sta. Francesca Romana] há um painel sobre o qual acredita-se que São Lucas pintou uma imagem da Virgem com o Menino. Após um incêndio na igreja, o painel ficou muito escurecido e apenas os rostos da Virgem e do Menino permaneceram intocados, como se vê até hoje (54).

6. Em Sta. Maria mamma celi [Aracoeli no Capitólio] observa-se uma imagem da Abençoada Virgem que foi pintada *divinitus*, com lágrimas nos olhos quando esteve [ou como se estivesse] sob a cruz. Em São Sisto, a igreja dos monges e freiras da ordem dominicana, . . . está a imagem da Abençoada Virgem pintada por São Lucas, a qual foi violentamente tomada por um papa e levada ao Sancta Santorum com a justificativa de que a Mãe deveria ficar com seu Filho, cujo ícone lá reside. Mas na manhã do dia seguinte, a imagem havia voltado, rodeada por uma luz brilhante, para [o lugar] onde era venerada pelas freiras, e essa mesma imagem muda de cor durante a Semana Santa, ficando bem pálida na Sexta-Feira Santa (56-57).

7. Em Sta. Maria em Trastevere, onde correu óleo durante três dias no Natal, a imagem da Virgem continua sobre a entrada – a imagem que deu aos romanos a resposta de que eles estariam seguros . . . por conta da penitência que fizeram . . . e na capela acima de Santo Espírito na colina se encontra a imagem da Virgem pintada por São Lucas. . . . Em Sta. Prisca [no Aventino] há o altar sobre o qual a imagem de Cristo crucificado apareceu para o papa Gregório, por conta da qual o papa Urbano inaugurou uma festa; no altar fica a imagem de São Lucas [?], pintada por suas próprias mãos (60-61).

* * *

36. RESISTÊNCIA À VENERAÇÃO DAS IMAGENS EM PRAGA

Mateus de Janov, *Regras do Antigo e Novo Testamento* (ca. 1390)

> No Sínodo de Praga de 1389, Mateus, sob pressão, retirou sua crítica ao culto excessivo às imagens e relíquias introduzido pelo imperador Carlos IV, em Praga. As imagens, foi forçado a declarar, não davam qualquer motivo à idolatria e poderiam ser veneradas e receber genuflexões como representantes de santos. Também eram capazes de realizar milagres. Era sensato honrar relíquias, pois os santos tinham mais poder no céu do que haviam tido na terra. Dessa forma, a instituição da mediação da graça, pelos meios promovidos

pela Igreja oficial, foi verbalmente reconhecida. Cf. C. Höfler, *Concilia Pragensia, 1353-1413* (1862), 37 nº. 17.

Ao mesmo tempo, Mateus refinou sua crítica no tratado latino, nunca publicado, *Regras para o Antigo e Novo Testamento*. Meus agradecimentos a H. Bredekamp, em Hamburgo, por ter conseguido a transcrição feita pela Sra. J. Nechutovà, Brno, de dois manuscritos em Praga, III A.10 na Biblioteca Nacional, e em Olmütz, C 211 do Arquivo do Estado. Sobre Mateus, cf. Bredekamp 1975, 251ff.

I. [Em Distinção VI, Praga, fols. 126ff., o autor se opõe à opinião de que meros atos de culto possam compensar uma falta de fé ou virtude. O uso inadequado do culto às imagens, argumenta, incentivava a credulidade das pessoas comuns, levava os clérigos à cobiça e, por fim, danificava a pureza da religião. Era, portanto, tão maligno quanto o veneno que permanece despercebido no mel.] Aquele que atribui qualquer poder divino a uma imagem de madeira ou de pedra, de tal forma que por ela sinta medo, respeito e amor, se esquece de que se trata de um objeto de madeira sem vida ou percepção, sequer consagrado ou abençoado pela palavra de Deus. [Não é feita qualquer objeção às imagens na igreja, desde que sejam devidamente explicadas aos ignorantes, e desde que se resista a Satã, que as usa para seduzir as pessoas a cultuar Baal. Se todas as imagens são iguais, porém uma é venerada mais que outras, atraindo as pessoas devido a eventos fantasiosos e não comprovados, . . . essa deverá ser removida como uma vexação (Olmütz fol. 387v). [Hoje os santos já não realizam milagres, e o perigo sutil de Satã agora reside no próprio sigilo do culto cristão].

II. Os padres que usam as imagens indevidamente, incentivando sua veneração, enganam as pessoas comuns, levando-as a se ajoelharem diante delas. Com as histórias que inventam sobre elas . . . estão entregando ao anticristo o rebanho que lhes foi confiado (Praga, fol. 128). [Quem quisesse honrar imagens vivas de Jesus deveria se dirigir aos seus semelhantes, que são exatamente isso. Por que se ajoelhar diante de imagens mortas, quando isso não é feito diante das Sagradas Escrituras, que não são menos santas? Dentro da igreja, as imagens tiravam a atenção do sacramento no altar, que conferia vida eterna e merecia adoração] (Praga, fol. 128). Em vez disso, as pessoas se permitem se deslumbrarem por qualquer peça de escultura ou relíquia [*sanctuaria*] bonita ou famosa . . . simplesmente porque alguns comerciantes no templo de Deus prometem várias indulgências em seus sermões (Praga, fol. 129). [Submeteu tudo isso ao conhecimento de seus mestres na Universidade de Praga, a quem ainda assim desejava obedecer. A Igreja havia permitido imagens e estátuas não para veneração] mas apenas como signos [*signa*] dos eventos santos, não como signos especialmente equivalentes ou adequados, nem como signos que pudessem ser instalados e consagrados como sacramentos de Cristo . . . que dessa forma ganhariam autoridade e efeito.

III. Como disse Tomás de Aquino, . . . pensando bem, a existência dessa ou daquela estátua é o produto de nada mais que o gosto [*beneplacito*] do pintor, que dá forma à madeira ou pedra de acordo com a sua vontade e preferência; sua vontade consegue extrair dele uma semelhança [*similitudinem*] que funciona em seu benefício e atende ao desejo do cliente [*ementis*]. Na igreja, serve apenas para ornamentar e reforçar a devoção das pessoas simplórias, sem ter qualquer relação com os sacramentos ou com a animação pela palavra de Deus. Mas que tal estátua representa apenas uma imagem remota ou inadequada [*ymago*], ou uma semelhança [*similitudo*], está claro pelo fato de que nada pode ser chamado de imagem ou semelhança que seja mais dessemelhante que semelhante. De fato é o caso para tal estátua. . . . As estátuas são de natureza corpórea, mas os santos são de natureza espiritual [*spirituales*] (Olmütz fol. 390), . . . de forma que as estátuas não podem se parecer com os santos do céu, pois não são produzidas a partir de suas pessoas ou suas *effigies*. As últimas jamais foram vistas por qualquer observador, muito menos pelos pintores [*pictores*], . . . visto que inventaram suas imagens de acordo com sua *phantasmata* de tudo aquilo que hoje vêem e ouvem. Por isso as imagens são produzidas à dessemelhança em vez de à semelhança de Cristo e dos santos . . . especialmente em substância. . . . E cada planta ou animal selvagem [*brutum*] que cresce se aproxima, em sua semelhança à vida, mais de Cristo e seus santos do que a mais bela estátua de uma igreja. . . . Todas essas imagens e estátuas constituem semelhança na "figura" das fantasias do artista . . . e não de acordo com as *effigies* e forma [que os santos possuíam em vida, sem falar de sua existência atual no céu] (Olmütz fol. 391). Se a imagem produz um efeito [e conclui baseando-se em Gregório Magno], não é por causa da mão do pintor mas sim pela disposição devota do contemplador (Olmütz fol. 393).

IV. A propósito da imagem da Abençoada Virgem, supostamente pintada por São Lucas, e do rosto de Jesus e seu culto, devo dizer que tais objetos merecem honra, mas dentro dos limites e de acordo com a verdade de sua substância, visto que são objetos sem alma ou vida, sem possuir qualquer poder inerente [*virtus*]. Ao contrário, são imagens ou cópias daquilo que representam, a partir do modelo [*effigies*] do qual são pintados. A feição de Cristo, que foi impressa com um poder divino maravilhoso e que até hoje é mantida em Roma; a imagem da Virgem desenhada diretamente do modelo vivo [*effigies*]; e por fim o *Volto Santo* em Lucca, em que Nicodemos, por seu amor a Cristo, copiou seus membros e moldou sua cabeça. . . . Mesmo tendo milagrosamente atravessado o mar e chegado a Lucca, e lá comprovado sua autenticidade por meio de grandes sinais e milagres, continua sendo nada mais que um pedaço de madeira sem espírito ou poder efetivo. . . . Tais imagens milagrosas, que gozam de privilégios extraordinários, não justificam a quantidade de ficções desmedidas que existem na Igreja de Deus (Olmütz fol. 395).

[Aos exemplos mencionados, argumenta Mateus, deve-se conceder uma justificativa especial, pois Cristo os deixou aqui para confortar seus seguidores antes de sua ascensão ao céu. Seu corpo transfigurado podia ser visto apenas na medida de sua semelhança a uma cópia de sua aparência terrestre.] Foi também por um motivo especial que apenas dois retratos de Cristo são famosos na Igreja, um em Roma conhecido como o Véu de Verônica, de uma aparência delicada e benévola [mostrando Jesus aos humanos], e outro em Lucca . . . o *Volto Santo*, cujo rosto é terrível de se olhar, uma imagem majestosa e imponente (Olmütz fol. 395). A partir daí posso concluir que o Senhor Jesus, que virá ao mundo uma segunda vez e se mostrará a todos, deixou-nos uma imagem de suas duas manifestações [uma de sua forma humana e outra de sua divina magnificência como juiz].

Eu mesmo posso prestar testemunho para tanto. Todas as vezes que vi essa imagem, numa espécie de cópia da imagem [*ymaginem ymaginis*], exibida sobre um grande estandarte [*vexillo*], em Lucca, que era repetidamente abanado no ar, senti-me amedrontado, meus pelos eriçados, porque pensei no advento de Cristo para o julgamento. [Portanto, os nomes das imagens eram adequados, pois a *facies* em Roma nos lembra o rosto suave e cheio de misericórdia, enquanto o *vultus* em Lucca sugere o *furor* delineado no rosto de forma amedrontadora. As imagens, portanto, seguem a doutrina cristã, em que uma lembra a misericórdia bondosa e a outra a justiça rigorosa de Deus.]

O fato de a imagem da Abençoada Virgem ter sido pintada por Lucas, o Evangelista, pode ser provado pelo seguinte. Indiferente de a Mãe de Cristo ter subido aos céus com ou sem seu corpo, sabemos com certeza que não possuímos qualquer relíquia de seu corpo sagrado, o que evitou a tentação dos fracos, seguindo a divina Providência. Mesmo assim, o Redentor, em sua bondade, quis deixar para trás uma imagem realista e adequada dela em sua igreja, a ser criada a partir de suas mais doces *effigies*. Por isso ela autorizou alguém que tivesse a crença [para pintar tal imagem] em honra da Mãe e para a devoção e conforto dos eleitos. Essa imagem merece, portanto, ser honrada, mas apenas a honra adequada a uma pintura, sem vida ou espírito [*spiritu et virtute*] (Olmütz fol. 395v).

◆

37. CONTOS E LENDAS SOBRE O VÉU DE VERÔNICA EM ROMA

Já no séc. XI, a capela da Virgem de João VII (705-7), na frente da parede interna da entrada da Basílica de São Pedro, era chamada de Verônica, por causa da relíquia de pano, conforme consta na narrativa de Benedito de Monte Soracte, *Ubi dicitur Verônica*, Monumenta Germaniae Historica Scriptores 3, 700. Cf. Anton De Waal, "Die antiken Reliquiare der Peterskirche," *Römische Quartalschrift* 7 (1893): 257, onde um "Johannes clericus et mansionarius S. Mariae de Beronica" também é mencionado. Também de acordo com De Waal, em 1191, o papa Celestino III mostrou a relíquia ao rei da França.

A. Petrus Mallus, história da Basílica de São Pedro (ca. 1160)

A descrição mais antiga que conhecemos da Basílica de São Pedro e do local de culto é de autoria de Petrus, em sua *Historia basilicae Vaticanae antiquae*, capítulos

> 25 e 37; vide De Waal, "Die antiken Reliquiare der Peterskirche," 255 e 257; e Dobschütz 1899, 285*.

O oratório da santa Mãe de Deus, chamado a Verônica, onde estão preservados [além da relíquia do berço] . . . o inquestionavelmente genuíno sudário de Cristo [*ubi sine dubio est sudarium*], pano em que enxugou seu santíssimo rosto antes de sua Paixão, quando seu suor caiu na terra em gotas de sangue. . . . Diante da Verônica, dez lâmpadas acesas dia e noite.

B. Gervásio de Tilbury, *Otia imperialia* (ca. 1210)

> Gervásio, em sua obra *Otia imperialia* (3.25), escrita no início do séc. XIII, foi o primeiro a mencionar uma imagem no Véu de Verônica (G. G. Leibnitz, ed. *Scriptores rerum Brunsvicensium* [Hanover, 1707], 1:968; Dobschütz 1899, 292-93*; Lewis 1985, 103). No contexto de milagres de importância mundial, são citadas imagens de Cristo em Roma, Lucca e Edessa. Cf. H. G. Richardson, "Gervase of Tilbury," *History* 46 (1961): 102ff.

Há também imagens da feição [*vultus*] do Senhor, como o Véu de Verônica, que dizem ter chegado a Roma com uma certa Verônica, uma mulher desconhecida. Mas a partir de textos muito antigos, provamos que essa mulher na verdade era Marta . . . que foi curada de um problema com o sangue do qual sofria há 12 anos quando tocou a borda do manto do Senhor. Sabemos pela antiga tradição [as lendas de Pilatos, capítulo 11 n. 32] que ela possuía uma semelhança ao rosto do Senhor gravado no painel [*in tabula pictam habuisse Dominici vultus effigiem*]. O imperador Tibério enviou seu amigo, Volusiano, a Jerusalém para saber sobre os milagres de Cristo, por quem queria ter sua doença curada [ao que Volusiano tomou a imagem de Marta]. . . Tibério relatou ter sido curado ao primeiro olhar à pintura da Verônica. É a Verônica, portanto, a pintura autêntica que mostra a semelhança da cabeça e ombros do Senhor em carne e osso [*pictura Domini vera secundum carnem represantans efficiem a pectore superius*] e fica guardada na Basílica de São Pedro, à direita da entrada. Há também outra cópia [*effigies*] do rosto do Senhor, também pintada sobre um painel [*in tabulae aeque depicta*], na capela de São Lourenço, no palácio de Latrão [sobre a imagem no Sancta Santorum, vide capítulo 4d]. O papa Alexandre III (1159-81) mandou cobri-la com várias camadas de pano de seda [*multiplici panno serico operuit*] porque causava medo mortal ao observador. Uma testemunha ocular relata o seguinte: quando se observa de perto o rosto do Senhor [*vultum Dominicum*], que fora tão danificado por um judeu no palácio de Latrão, perto da capela de São Lourenço, a ponto de o sangue escorrer da ferida e cobrir seu lado direito, nota-se sua semelhança ao Véu de Verônica na Basílica de São Pedro, bem como à pintura que se encontra na própria capela em si, e ao *Volto Santo*, em Lucca [cf. capítulo 14e e texto 36, IV].

C. Geraldo de Gales, *Speculum ecclesiae* (ca. 1215)

Na mesma época de Gervásio de Tilbury, Geraldo de Gales discute sobre as mesmas imagens de Cristo no capítulo 6 de seu *Speculum ecclesiae*. Cf. J. S. Brewer ed., *Giraldi Cambrensis Opera* 4, Rerum Brittanicarum medii aevi scriptores 21 (Londres, 1873), 278-79.

[Geraldo relata sobre as cinco basílicas do patriarcado em Roma e] os dois ícones [*iconiis*] do Redentor, *Uronica* [*sic*] e *Verônica*, um em Latrão e outro em São Pedro. [Após a ascensão de Cristo, Maria pediu a São Lucas que pintasse uma imagem de seu filho, que com sua ajuda seria autenticada e aprovada em seus detalhes físicos.] Ele, então, produziu duas ou três, uma das quais está preservada em Roma . . . no Sancta Sanctorum. Dizem que quando o papa ousou olhá-la uma vez, perdeu sua visão naquele exato momento. A partir de então, a imagem foi coberta inteiramente de ouro e prata, à exceção do joelho direito, de onde flui óleo de cura. Essa imagem é chamada *Uronica*, ou seja, a genuína [*essentialis*].

Outra imagem em Roma é a chamada Verônica, cujo nome vem de uma mulher que assim se chamava. [Uma vez, quando o Senhor saía de seu templo, essa mulher levantou] seu manto [*peplum*] e usou-o para enxugar seu rosto. Nele ficou gravada a sua imagem. Essa imagem também é reverenciada [*reverentia*] e ninguém pode vê-la, exceto por meio dos véus pendurados à sua frente [*nisi per velorum quae ante dependent, interpositionem*]. . . . E dizem alguns que Verônica é um jogo de palavras [*vocabula alludentes*], que significa o verdadeiro ícone [*veram iconiam*] ou a verdadeira imagem [*imaginem veram*].

Agora tratarei do *vultus Lucanus* [o *Volto Santo* em *Lucca*] que não foi pintado, mas esculpido em madeira pela habilidade devota de Nicodemos. Quatro bispos . . . que foram enviados a Constantinopla em busca de relíquias . . . trouxeram de volta essa imagem, junto com uma ampola e o sangue que escorreu do ícone crucificado por um judeu [*de iconia a Judaeo crucifixa*].

D. Atos do papa Inocêncio III (1208)

Em *Gesta Innocentii Papae* (*PL* 214, 201, e Dobschütz 1899, 291*), é mencionada a procissão, em 1208, até o hospital de Santo Espírito, perto de Sta. Maria, em Saxia. Mudou, sob Honório, como conseqüência do milagre (cf. Dobschütz 1899, 295*).

No referido hospital, Inocêncio III [1198-1216] inaugurou uma missa solene estacionária [*stationem*] no primeiro domingo depois da oitava da Epifania. A população cristã se reuniu ali para ver e venerar o sudário do Senhor, levado por uma procissão da Basílica de São Pedro até aquele local, cantando hinos e salmos à luz de tochas. Também queriam ouvir o sermão [*sermonem exhortatorium*] pregado ali pelo pontífice romano sobre ações de compaixão [*de operibus pietatis*] e a remissão [*indulgentiam*] de pecados.

Nós, Honório III [1216-27], decretamos que a semelhança [*effigies*] de Cristo na Basílica de São Pedro . . . deve ser levada até o referido hospital . . . com reverência, num relicário [*capsam*] de ouro, prata e jóias, feito especialmente para esse propósito. Lá, na presença do papa, deverá ser exibida aos fiéis de acordo com suas expectativas.

E. Matthew Paris, *Chronica majora* (depois de 1245)

> Referente ao ano de 1216, o monge Matthew Paris de St. Albans, próximo a Londres, relata em sua *Chronica majora* um milagre da Verônica em Roma. No Códice 16 no Corpus Christi College, em Cambridge, o texto de fol. 49v é acompanhado de uma imagem (Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora* [Berkeley, 1986], 126ff. e ilus. 4-5). O texto foi escrito logo depois de 1245 e inserido em *Historia Anglorum*, escrita pelo mesmo autor (Richard Vaughan, *Matthew Paris* [Cambridge, 1958], 49ff. e 59ff.). Sobre o uso da Verônica como imagem titular e de devoção, cf. Karen Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons* (Cambridge, Mass., 1978), 81ff., e Lewis 1985, 100ff.

A propósito da Verônica e sua autenticação [*autenticatione*]. Conforme o costume, o papa Inocêncio. . . levou a imagem [*effigiem*] numa procissão da Basílica de São Pedro até o hospital do Santo Espírito. Quando a procissão terminou e o povo quis devolver a imagem ao seu lugar, a mesma se virou sozinha [*se per se girabat*], ficando de cabeça para baixo, com a testa em baixo e a barba em cima. O papa se sentiu chocado e, considerando aquilo um terrível presságio [*triste presagium*], seguindo o conselho dos irmãos, quis se redimir com Deus. Por isso compôs uma elegante oração em honra da imagem, à qual acrescentou um salmo com um número de versos [provavelmente salmo 4:7], e concedeu dez dias de indulgência a todos que a recitassem. . . . Muitos louvaram a oração e tudo relacionado a ela [*cum pertinenciis*] para sua memorização [*memorie commendarunt*] e, para despertar mais devoção em si mesmos, ilustraram-na conforme a seguir [*picturis effigiarunt hoc modo,* seguida de uma miniatura emoldurada com o busto de Cristo sobre uma base de ouro]. O nome "Verônica" vem de uma mulher com o mesmo nome, a quem Cristo atendeu o pedido de gravar seu rosto no pano [em vermelho]. Deve-se fazer o sinal da cruz e dizer [*signans se igitur homo dicat*]: A luz de sua feição, ó Senhor, revelou-se para nós [*signatum*]; [depois do verso 4:7. Seguem os versos 85:16; 26:18; 104:4 e 79:20 e a oração supostamente composta por Inocêncio]. Senhor, deixastes para nós, que fomos marcados [*signatis*] pela luz de seu rosto, a imagem gravada no pano de Verônica [*sudario impressam imaginem*] como seu memento [*memoriale*]. Concedei, pelo amor de sua Paixão e da cruz, que nós, que agora a adoramos e veneramos na terra como espelho e parábola [*per speculum et in enigmate*], possamos um dia ver-vos face a face [*facie ad faciem*] como juiz do bem [*securi*].

F. Dois hinos em latim sobre o Santo Rosto (sécs. XIII e XIV)

Em sua versão original, o hino "Ave facies praeclara" (Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, nº. 17914; Dobschütz 1899, 298* nº. 40) está ligado a Inocêncio IV (1243-54). Outro hino semelhante, "Salva sancta facies" (*Repertorium hymnologicum*, nº. 18189; Dobschütz 1899, 306* nº. 60), é datado da época de João XXII (1316-34). Sobre a tradição, cf. Solange Corbin de Mangoux, "Les offices de la Sainte Face," *Bulletin des études portugaises*, n.s., 11 (1947): 1-65.

Aqui citamos do texto original apenas os principais trechos dos dois hinos. O primeiro hino louva o rosto empalidecido na cruz, porém escurecido pelo medo e manchado de sangue, que manteve sua forma no pano de linho e se tornou uma norma para a compaixão. O segundo faz uma referência à luz divina no rosto que foi gravado no pano branco como a neve e atribui o rosto não pintado ao Artista supremo.

Ave facies praeclara
quae in sancta crucis ara
facta es sic pallida.
Anxietate denigrata
sacro sanguine rigata
te texit linteola
in qua mansit tua forma,
quae compassionis norma
cunctis est prelucida. . . .

Salve sancta facies nostri redemptoris,
in qua nitet species divini splendoris,
impressa panniculo nivei candoris
dataque Veronicae signum ob amoris. . . .
Non depicta manibus, sculpta vel polita:
Hoc scit summus artifex qui te fecit ita. . . .

*

38. O "ÍCONE DE DEUS" NA TEOLOGIA MÍSTICA DE NICOLAU DE CUSA

Nicolau de Cusa, *A visão de Deus* (1453)

> O tratado sobre *A visão de Deus*, de Nicolau de Cusa, dedicado aos monges de Tegernsee, é acompanhado de uma pintura em painel do Cristo Onividente, cujos olhos seguem o observador onde quer ele esteja. Esse exemplo tem como objetivo ilustrar para o leitor a relação entre o Criador e a criação, que é discutida no texto. Cf. a edição em latim: *Nicolai de Cusa Opera Omnia*, vol. 4, ed. M. Bodewig e R. Haubst; e a tradução em alemão: Nicolaus von Kues, *Des Sehen Gottes*, trad. H. Pfeiffer (Trier: Institut für Cusanus-Forschung, 1985); e em inglês, sobre a qual se baseiam os trechos a seguir: *Nicholas of Cusa's Dialectical Mysticism*, trad. J. Hopkins (Minneapolis: Arthur J. Banning Press, 1988).

Se por vias humanas tento conduzir-vos às coisas divinas, devo fazê-lo pela semelhança [*similitudine*]. Ora, entre as obras humanas não encontrei nada mais adequado ao nosso propósito que a imagem de alguém onividente, de tal forma que seu rosto, graças a uma sutil habilidade artística, pareça observar tudo à sua volta. . . . Envio para vossa apreciação uma [tal] pintura [*tabellam*] que consegui adquirir, contendo a figura de um [indivíduo] onividente; e que chamo de o "ícone de Deus" [*eiconam Dei*].

Pendurem esse ícone em algum lugar, por exemplo, na parede ao norte; posicionem-vos à sua volta, irmãos, a uma curta distância, e observem-no. Independente de onde cada um o observa, cada um terá a impressão de que é o único observado. . . .

Ademais, fixando seus olhos [*visum*] no ícone, se [um irmão] deslocar-se do oeste para o leste, verá que o olhar do ícone continua sempre com ele; e ao voltar do leste para oeste, o olhar tampouco o abandona. . . .

Com base numa aparência [*apparentia*] tão sensível como essa, proponho elevar-vos, irmãos tão amados, por meio de um exercício de devoção, à teologia mística (Prefácio).

Aquilo que é *aparente* com relação ao olhar do ícone de Deus é *mais verdadeiro* com relação ao verdadeiro olhar de Deus. . . . Portanto, se na imagem o olhar retratado puder parecer estar contemplando cada um e todos ao mesmo tempo, já que essa [capacidade] pertence à perfeição do olhar, o mesmo não pode realmente condizer à verdade *menos* do que aparentemente condiz ao ícone, ou aparência. . . . O Olhar Absoluto, que dá origem a todos os olhares daqueles que enxergam, excede qualquer acuidade, rapidez e força tanto daqueles que enxergam de fato como daqueles que poderão um dia enxergar. Pois suponhamos que eu veja o olhar abstrato [*abstractum bisum*], que libertei mentalmente de todos os olhos e órgãos [e de todas as condições de tempo e lugar]. . . .

. . . [Ele pertence somente a Deus.] Portanto, a aparência do olhar do ícone é menos capaz de aproximar-se à suprema excelência do Olhar Absoluto do que o é a concepção.

Assim, aquilo que é aparente no contexto daquela imagem deverá sem dúvida estar presente de forma excelente no Olhar Absoluto (cap. 1).

O Olhar Absoluto abrange todos os modos de ver – abrange todos os modos de tal maneira que abrange cada modo. E permanece inteiramente livre de qualquer variação. Pois no Olhar Absoluto todo modo contraído de ver está presente de forma descontraída [*incontracte*]. (cap. 2).

Então, ó irmão contemplativo, aproxima-te do ícone de Deus e . . . será ocasionada uma consideração especulativa [*speculatio*] em ti [pelo olhar que te segue]. . . .

[Uma oração deve exprimir o olhar do ícone como a experiência da divina Providência e amor. A garantia de partilhar do ser de Deus é concedida por meio da semelhança.] Assim, se de toda maneira possível eu me faça semelhante à Vossa bondade, então de acordo com meu grau de semelhança serei capaz de receber a verdade. . . .

. . . Atualmente contemplo a vida eterna num espelho, num ícone, num simbolismo, porque a vida eterna é apenas o Vosso olhar abençoado (cap. 4).

Vejo a Verdade invisível de Vosso Rosto, não com os olhos corporais que olham esse ícone de Vós, mas com olhos mentais e intelectuais. Essa Verdade é representada por tal imagem contraída, como se fosse uma sombra. Mas o verdadeiro Rosto é livre de qualquer contração. Pois não é nem quantitativo nem qualitativo, nem temporal nem espacial. É Forma Absoluta . . . É, portanto, a Verdade, ou a Igualdade [*aequalitas*], que é livre de qualquer quantidade [e idêntica a si mesma, sem limite ou desproporção]. . . . Portanto, todo rosto que possa olhar o Vosso Rosto não vê nada que seja *outra coisa* ou *diferente* com relação a si, porque vê sua própria Verdade. Mas a Verdade-Exemplar não pode ser outra coisa, ou diferente; ao contrário, essas características sobrevêm à imagem, em virtude do fato de não ser o Exemplar. [Por isso o rosto de Deus parece tão diferente para cada contemplador quanto aquele contemplador é diferente de outros – jovem ou velho, alegre ou triste – e nesse arranjo mutável permanece sempre presente como o arquétipo. Corresponde antes à compreenção que o contemplador tem dele, do que ao ser absoluto, que não pode ser entendido] (cap. 6).

Aquele que Vos contempla não Vos confere uma forma; mas se vê em Vós, porque recebe de Vós aquilo que é. E assim, aquilo que Vós pareceis receber daquele que vos contempla – isso conferis, como se fôsseis um Espelho vivo da eternidade, que é a Forma das formas. Quando alguém olha esse Espelho, vê sua própria forma na Forma das formas, que o Espelho é. E julga que a forma vista no Espelho seja a imagem de sua própria forma, porque esse seria o caso com relação a um espelho de material polido. No entanto, o oposto é o caso, porque no Espelho da eternidade, aquilo que se vê não é uma imagem e sim a Verdade, da qual o contemplador é a imagem. Por isso, em Vós, meu Deus, a imagem é a Verdade e o Exemplar de cada e toda coisa que existe ou possa existir [assim como também é o nosso próprio arquétipo, do qual somos cópias] (cap. 15).

39. A DESTRUIÇÃO DAS IMAGENS NA VISÃO DA REFORMA

A destruição de imagens iniciou-se em Wittenberg, no ano de 1522, sendo Karlstadt seu primeiro defensor e Lutero seu primeiro oponente. A conselho de Zwingli, em 1524, em Zurique, as imagens foram removidas sem violência. Na Basiléia, em 1529, Erasmo de Rotterdam criticou a destruição. Os quatro documentos contemporâneos que seguem ilustram as diversas posições nessa controvérsia.

A. Karlstadt, justificando a destruição das imagens (1522)

> Em 1522, o teólogo Andreas Karlstadt, de Wittenberg, publicou seu tratado *Von Abtuhung der Bilder und das keyn bedtler unther den Christen seyn sollen.* Os números das páginas abaixo referem-se à edição de Hans Lietzmann, que é o volume 74 da série *Kleine Texte für theologische und philosophische Ubungen* (Bonn, 1911).

Sobre a extirpação dos manequins. O fato de termos imagens em nossas igrejas é... contrário ao Primeiro Mandamento: "Não terás outros deuses além de Mim". A presença de ídolos esculpidos e pintados nos altares é ainda mais danosa e demoníaca. ... As igrejas são moradas em que somente Deus deveria ser ... venerado (4). Por que tivemos imagens pintadas em cetim e damasco ... e adornadas com coroas de ouro? ... As estátuas são abomináveis e nós nos tornamos abomináveis ao amá-las. Elas sufocam seus veneradores, ... de maneira tal que nossos templos podem ser chamados de tumbas de assassinos, pois nosso espírito morre dentro deles (5). [Deus nos repreende:] Vocês oferecem a eles ex-votos de cera na forma de seus braços e pernas doentes ... como se tais imagens os tivessem curado (5).

Os artistas, como perpetradores das imagens, não servem para nada e não entendem de nada [cf. os *plastae idoli* em Isa. 44:9]. ... Quem pode, então, afirmar que suas imagens sejam úteis? [Isto pode ser comprovado em Isaías 44], que é um profeta protestante (9). O imaginário faz uma imagem e se dobra à sua frente ... rezando para que ela lhe dê a redenção. ... Esqueceram-se de que os olhos das imagens não vêem, e que seus corações não compreendem (12).

B. A resposta de Lutero (1522, 1525)

> Lutero começa sua resposta nos sermões *Invocabit*, de março de 1522 (edição de Weimar [WA], 10.3), e a estende, em 1525, em dois longos textos, o tratado *Wider die himmlischen Propheten* (Contra os profetas dos céus) e um sermão sobre o Êxodo (WA 18:62ff. e 16:437ff.).

[A falta de compreensão sobre as imagens] não é motivo para removê-las todas. ... Devemos permiti-las. ... Mas você deve pregar que as imagens não são nada: Deus não pergunta sobre elas. ... [É] melhor dar um florim a um homem pobre do que uma imagem dourada a Deus [como doador; o abuso não está no objeto, mas sim no próprio usuário] (WA 10.3:31-32).

Ataquei a destruição de imagens porque busco primeiro arrancar [as imagens] do coração por meio da palavra de Deus, tornando-as desprezíveis. ... Pois quando são retiradas do coração, elas deixam de fazer mal aos olhos (WA 18:67). [Os destruidores de imagens baseiam-se na força da lei e no erro de acreditar que, ao destruir as imagens, receberão a aprovação de Deus.] Assim, seguindo tais leis, eles eliminam as imagens externas, mas enchem seus corações de ídolos... falsa justiça e fama por meio de suas obras. ... Os judeus rejeitam os ídolos externos... mas seus corações estão cheios de ídolos no lugar de Deus (68, 78). Eu, que como cristão não possuo poder algum na terra, como pregador oriento as pessoas e certifico-me de que as imagens sejam removidas de modo ordeiro, sem fanatismo e violência (75).

Até agora, criamos imagens pensando... que estávamos prestando um grande serviço ao Senhor ao honrá-las. Tínhamos confiança nelas. Porém, elas não apenas nos custam o nosso dinheiro, mas também nossas almas. ... Não precisamos, contudo, quebrar os braços e pernas de tais imagens... pois nossos corações ainda estariam impuros; precisamos persuadir as pessoas, pela palavra, a não mais confiarem nelas. ... Pois o coração deve saber que não há nada que o ajude... a não ser a graça e a bondade de Deus (WA 16:440). Embora os judeus tenham um mandamento que diz que não devem ter imagens gravadas, eles o interpretaram de maneira muito rasa. Pois Deus proíbe as imagens que são erigidas, veneradas e colocadas em Seu lugar. Existem dois tipos de imagens, e Deus, portanto, faz uma distinção. ... De modo que aqui nenhuma imagem é proibida, exceto a imagem de Deus, que é honrada (441). [Sobre a visão de Lutero de que os mandamentos de Deus não devem ser aplicados indefinidamente, mas somente a um único momento histórico, cf. Stirm 1977, 41ff. e 59ff.]

C. Zwingli, sobre a remoção de imagens em Zurique (1524)

Em 21 de maio de 1524, H. Zwingli propôs ao conselho de Zurique a maneira como se deveria lidar com as imagens, tendo conseguido que fossem removidas, mais tarde, sem violência; conseguiu também que fossem preservados os direitos de propriedade dos cidadãos (*Sämtliche Werke* 2:115-16, e comentário em Garside 1966, 156-57).

Os cidadãos que tiverem produzido ou encomendado imagens... podem removê-las das igrejas dentro do prazo de uma semana e guardá-las. Se não o fizerem, os sacristãos o farão. ... Se as imagens tiverem sido doadas pela paróquia... esta deve decidir por maioria se as deixará ou não. ... Mas ninguém deverá, daqui em diante, encomendar uma imagem para doá-la a uma igreja, e nenhum escultor deverá oferecer seus serviços para tal fim, à custa de punição. Porém, se uma paróquia desejar deixar suas imagens na igreja, não deverá mais acender velas ou incenso a seus pés... e deverá voltar todos os seus pensamentos para honrar Deus e nosso Redentor. [Somente o crucifixo deverá ser preservado] porque não significa nenhuma divindade, mas apenas a humanidade e o sofrimento de Cristo, e porque é um signo para os cristãos.

D. A posição de Erasmo (1529, 1533)

> Erasmo se sentiu desconfortável com o modo como as imagens foram destruídas, como indicam os dois trechos abaixo. O primeiro é de uma carta que escreveu, em 9 de maio de 1529, a Willibald Pirckheimer, em Nuremberg, em que descreve a destruição das imagens, conforme testemunhou em Basiléia (P. S. Allen, *Opus Des. Erasmi Roterodami* 8:161-62). O segundo é uma passagem de seu *Modus orandi* (1533), em que discute o mau uso das imagens, mas, não obstante, opõe-se a sua destruição (*Opera* 5:112ff. e Panofsky 1969, 208-9).

Quando decidiu adotar medidas violentas contra as imagens sagradas [*in divos*], uma multidão armada com barras de metal reuniu-se na praça perante o ministro e levou avante a quebradeira durante noites, fazendo uma imensa fogueira que assustou a todos. O conselho da cidade pôs fim ao tumulto e determinou que as pessoas poderiam chamar os artesãos e artistas para remover tudo o que quisessem das igrejas. As imagens dos doadores [*simulacra*] e as tumbas, e até mesmo os crucifixos, foram ridicularizados [*ludibriis*], porque, curiosamente, nenhum milagre aconteceu, enquanto antes eles ocorriam até mesmo quando eram dirigidas afrontas de menor importância aos objetos santos. Mas nada resta das esculturas, nem nas igrejas, nem nos vestíbulos. As pinturas foram cobertas com cal. ... Nem opulência, nem destreza [*nec pretium nec ars*] fizeram com que alguma coisa fosse poupada.

[Erasmo considera as peregrinações e as procissões] um legado do antigo paganismo. Foi mais fácil para os cristãos mudarem uma crença do que um hábito coletivo. Acima de tudo, os santos, tendo sua classificação determinada pelos milagres que praticavam, gostavam do favor dos cultos. ... Isso era tolerado pelos Pais da Igreja. Contudo, desde então, muitos abusos surgiram, e podemos ver os santos retratados em imagens sem sentido e, até mesmo, indecentes. Há imagens que convidam à lascívia, e não à devoção. Mesmo assim, devemos tolerá-las, pois vejo maior mal na destruição do que na tolerância.

◆

40. IMAGEM E PALAVRA NOS ENSINAMENTOS DE LUTERO (1522-44)

Os ensinamentos de Lutero sobre as imagens foram ficando gradualmente mais complexos e tolerantes. Entretanto, ele continuou a afirmar a neutralidade das imagens e a perda de sua função para o contemplador iluminado, além de defender a prioridade absoluta da palavra. Mesmo no texto bíblico, a palavra é diferenciada, sendo a palavra de Deus, ou o conceito esclarecedor, distintos do discurso metafórico e de visões desorganizadas. Lutero também deu sugestões práticas para a introdução de uma nova imagem na arte da Igreja protestante.

As seguintes declarações de Lutero (todas baseadas na edição de Weimar [WA]) consideram a natureza das imagens, a significância da palavra e o caráter da arte da nova igreja. Sobre sua doutrina de imagens, cf. Hans Preuss, *Martin Luther der Künstler* (Gütersloh, 1931); Campenhausen, 1957b, 150ff.; F. W. Kantzenbach, "Bild und Wort bei Luther", *Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 16 (1974): 57 ff.; J. S. Preus, *Carlstadt´s Ordinaciones and Luther´s Liberty* (Cambridge, Mass., 1974); Stirm 1977, 23ff. e passim.

I. [A liberdade da justificação pelas obras torna as imagens em si mesmas neutras, e seu uso é decisão do contemplador apenas. Essa doutrina é apresentada pela primeira vez nos sermões *Invocabit*, de 1522.] Quanto às imagens, a situação é a de que elas são desnecessárias, porém livres. Podemos desejar tê-las ou não (WA 10.3:26). A veneração é proibida, mas não a confecção (27). Pois, na minha opinião, não há quem não tenha compreensão suficiente para poder afirmar: Aquele crucifixo ali não é o meu Deus, pois o meu Deus está no céu. É apenas um signo (31). Portanto, devo admitir: as imagens não são nem uma coisa nem outra, nem boas, nem más. Pode-se tê-las ou não.... É possível que haja aqueles que façam um bom uso das imagens (35).

Quando os corações são instruídos a agradar a Deus pela fé somente e a não ter prazer nas imagens... eles renunciam a elas por vontade própria (*Wider die himmlischen Propheten* [1525], WA 18:67). Porém, quando as imagens ou colunas são feitas sem idolatria, tal produção não é proibida, pois o principal ensinamento [do mandamento de Moisés contra outros deuses] não é violado (69). Assim, os destruidores de imagens terão que deixar para mim também um crucifixo ou uma imagem da Virgem... desde que eu não os venere, mas que os use como lembrança (70). [É preciso confrontarmos as imagens com o Evangelho para, a partir daí,] instruir e iluminar a consciência. [Os ídolos podem ser destruídos ou deixados intactos.] As imagens que trazem a lembrança e o testemunho, como crucifixos e imagens de santos... devem provavelmente ser toleradas... e, uma vez que a memória ou o testemunho adere a elas, podem até mesmo ser dignas de elogios (74). Não desejamos mais do que um crucifixo ou a imagem de um santo para olhar, para ser testemunho, para lembrar, e como um signo, assim como a imagem do imperador (80).

Imagens, sinos, vestimentas, adornos eclesiásticos, lâmpadas de altar, tudo isso eu mantenho com liberdade. Aqueles que os desejam podem preservá-los. Até mesmo imagens das Escrituras, ou as que representam boas histórias, quase úteis, mas deixo isto em aberto para a decisão de todos (*Vom Abendmahl Christi* [1528], WA 26:509).

II. [Em nosso contexto, a palavra de Deus desempenha um papel importante de vários modos. Constitui o meio da auto-Revelação de Deus, sendo, portanto, de suma importância para a salvação. Porém, seu uso para a proibição de imagens no Antigo Testamento tem validade limitada e aplica-se somente aos judeus daquela época. Ela purifica todas as coisas e até transforma o pão no sacramento. Ela é o tema central do sermão e o instrumento da fé, um modo de criar uma ordem que, em sua conceitualidade, coloca-se acima das visões interiores, permitindo o controle da comunidade.]

A palavra de Deus é o mais sagrado de todos os objetos, o único objeto sacro que nós, cristãos, conhecemos e possuímos. Mesmo se tivéssemos todos os ossos de todos os santos... eles não iriam atender nossos pedidos. Pois tudo aquilo é matéria morta, não pode purificar ninguém. Mas a palavra de Deus é o tesouro que torna todas as coisas santas. ... No momento em que ouvimos... a palavra de Deus... a pessoa, o dia e o trabalho tornam-se santificados, não pelo trabalho exterior, mas pela Palavra em si, que nos torna a todos santos (Catecismo Germânico [1529], WA 30.1:145). [O sacramento do altar não é o pão comum e o vinho comum], mas sim o pão e o vinho encerrados na palavra de Deus e a ela obrigados. A palavra, digo, é o que faz este sacramento. ... [Invocando Sto. Agostinho, Lutero prossegue:] A palavra deve transformar o elemento em sacramento. Quando não o faz, ele permanece meramente como elemento. ... Não é fundado na santidade humana, mas na palavra de Deus [de forma que o consagrante deixa de ter importância]. ... A palavra que o transformou em sacramento não é falsificada por pessoas ou pela descrença. ... As palavras são o nosso único e exclusivo fundamento, nossa proteção e defesa contra todo erro e sedução (223-24).

Agora que Deus nos enviou seu santo Evangelho, Ele lida conosco de duas maneiras. Primeiro, com o nosso exterior... por meio da palavra oral do Evangelho e por signos físicos, como o batismo e os sacramentos. Internamente, ele lida conosco por meio do Espírito Santo e da fé, além de outras dádivas. Mas tudo isso... de tal modo que a parte exterior venha em primeiro lugar... e a interior a siga. ... Pois Ele não dará espírito ou fé a ninguém sem a palavra externa e os signos que Ele empregou em acréscimo (*Wider die himmlischen Propheten*, WA 18: 136).

[Em conexão com a Revelação segundo São João, Lutero define onde a verdadeira palavra de Deus deve ser encontrada nas Sagradas Escrituras. Ele desconfia de visões e imagens fantásticas, já que os apóstolos sempre se exprimem] de modo claro e compreensível sem delas fazer uso... sempre usando palavras claras e enxutas. [Ele distingue três tipos de profecia. As primeiras] empregam palavras exposicionais, sem imagens ou metáforas [entre estas inclui Moisés, Davi e Cristo. As segundas] utilizam as imagens, mas acrescentam uma interpretação em palavras explícitas. [E relega o Apocalipse ao terceiro e último tipo de] profecias, as que falam somente por meio de imagens (*Vorreden zur Offenbarung des Johannes* [1530], WA 7:404 e 406).

III. [O papel das imagens como signos e auxílio para a memória aumenta ainda mais se incluirmos as citações bíblicas, que nos levam de volta, por meio de imagens, à palavra de Deus. Como o texto, a imagem pode mostrar as obras de Deus. São sinais exteriores que o contemplador não venera, mas sim interpreta.]

[Mesmo os destruidores de imagens usam a Bíblia germânica de Lutero com suas ilustrações. Portanto, eles deveriam nos deixar] pintar tais imagens na parede, para o bem da memória e de uma melhor compreensão, já que não poderiam causar maior dano nas paredes do que nos livros. É melhor pintar na parede o modo como Deus criou o mundo, como Noé construiu a arca e todas as outras boas histórias, do que pintar qualquer coisa terrena vergonhosa. Suplico a Deus que me permita persuadir os ricos e poderosos a pintar toda a Bíblia, palavra por palavra, nas casas, para que todos possam vê-la. Sei ao certo que é a vontade de Deus que suas palavras sejam ouvidas e vistas, especialmente o sofrimento de Cristo. Pois se as ouço e penso nelas, é impossível não formar imagens delas em meu coração. Quando ouço Cristo, a imagem de um homem pendurado na cruz aparece no meu coração, como ocorre quando meu rosto naturalmente lança uma imagem na água quando olho para ela. Se não é um pecado, mas sim um bem, carregar a imagem de Cristo no meu coração, como poderia ser um pecado tê-la diante de meus olhos? Com certeza, o coração vale mais do que os olhos... sendo o lugar verdadeiro de Deus (*Wider die himmlischen Propheten*, WA18:82-83).

Uma pequena imagem da Virgem sobre um pedaço de papel [tornou-se uma imagem sujeita à idolatria porque as pessoas esperavam que ela as ajudasse]. Mas as outras imagens, aquelas em que... vemos somente a história que se passou e os objetos como que num espelho, essas são reflexos. Como tal, não as condenamos. As únicas imagens passíveis de idolatria são aquelas em que embutimos nossa confiança, mas não são os signos sobre as moedas. ... Uma imagem na parede que eu observo sem qualquer superstição não é proibida. Senão, os espelhos teriam que ser proibidos (WA 28: 677-78).

Não acho ruim que tais histórias [as da Bíblia] sejam pintadas em salas e câmaras, acompanhadas de legendas, de modo que se tenha a obra e a palavra de Deus sempre e em todo lugar, diante de nossos olhos (WA 10.2:458).

[No altar, deviam] pintar a Última Ceia com esses dois versos... [Salmo 114:4, com a invocação do nome de Deus e a súplica pela redenção] a seu redor, para que fiquem ali, de modo que os olhos e o coração possam refletir sobre elas (*Psalmenauslegung* [1530], WA 31.1:415).

Nada mais deve ocorrer dentro da [capela] além do nosso querido Senhor nos falar em pessoa por meio de Sua palavra sagrada, e nós falarmos com Ele por meio de preces e cantos (no sermão de Lutero, quando da consagração da Schlosskapelle, em Torgau, 1544).

◆

41. IMAGEM E VERDADE NA DOUTRINA DE CALVINO

João Calvino, *Institutos da Religião Cristã* (1536-59)

> Em seu dogma sobre a fé cristã, João Calvino segue uma trilha diferente de Lutero. Filosófica e eticamente, Calvino é um rigorista que não tolera a falta de nitidez no dualismo entre espírito e matéria. Por esta razão, ele opõe-se não apenas à veneração, mas até mesmo à produção de imagens que representam Deus. As Escrituras são o único espelho no qual se pode ver o Deus invisível. Elas são a imagem do espírito, e o sacramento é apenas um signo consensual que não participa da natureza divina. Por fim, Calvino desenvolve uma estética da imagem em que, como produto da arte, é limitado a modelos visíveis e carrega um fim puramente didático.
>
> Os *Institutos* surgiram em latim, em 1536, em francês, em 1541, e numa versão minuciosamente revisada em latim, em 1559. A primeira versão é citada na edição de P. Barth e W. Niesel, *Opera Selecta* (OS) (Munique, 1928), e a versão francesa é citada na edição de J. D. Benoit (Paris, 1962). Além destas, usei como base a tradução para o alemão da versão final, feita por O. Weber, *Unterricht in der christlichen Religion* (Neukirchen, 1955). Os números de seção abaixo referem-se à divisão padrão dos *Institutos*. Cf. E. Doumergue, *L'art et le sentiment religieux dans l'œuvre de Calvin* (Genebra, 1902); L. Vencelius, *L'esthétique de Calvin* (Paris, 1937); L. Beddinger Dubose, *The Transcendent Vision: Christianity and the Visual Arts in the Thought of J. Calvin* (Louisville, 1965); Stirm 1977, 161ff.

I. [Para a humanidade, após a Queda, Deus não é mais reconhecível em sua criação, mas somente em sua palavra, a única a possuir, sozinha, autoridade divina neste mundo.] A palavra nos permite ver a Deus como num espelho. [Na vida humana de Jesus, apenas as ações de Deus são manifestas, não as de Sua imagem encarnada. Somente a palavra abstrata, com seu poder de descrever ações, é a ponte que leva a Deus.] Portanto, a palavra é como um espelho em que a fé contempla a Deus (OS 3:153 e 4:14). O espírito divino... deseja ser reconhecido na imagem transmitida pelas Escrituras. É ele o escritor das Escrituras – portanto não pode modificar nem ser diferente de si. ... O Espírito Santo é tão vinculado a sua verdade que ele só exprime o seu poder... quando sua palavra é percebida. ... O Senhor havia ligado a certeza de sua palavra a seu Espírito. ... Nós recebemos o Espírito... quando o reconhecemos em sua imagem, a palavra (1.9.2, Weber, 36).

II. O sacramento é um signo separado, em princípio, do corpo de Cristo, que ele simboliza, e só pode ser confundido com seu corpo em uma fantasia satânica.] O pão é apenas um sacramento aos olhos daqueles a quem é dirigida a palavra. [As leis da natureza não podem ser transcendidas.] A Última Ceia não nos oferece motivo para acreditarmos que o corpo de Cristo é a verdadeira carne, a menos se concordarmos num signo exterior. ... Os autores do Antigo Testamento exprimem o fato de que o corpo de Cristo foi pendurado na cruz através de uma alegoria. Outros vêem que não se pode mudar a relação [*proporção*] que existe entre o signo e o seu significado. ... Contudo, acreditam que o corpo de Cristo está contido nele. Não posso deixar de concordar com eles, na medida em que a verdade não pode ser separada de seu signo (4.16; Benoit 4:393). Quanto à afinidade entre os seres representados e suas imagens [*figuras*], professamos que o nome "corpo" foi atribuído ao pão... mediante uma semelhança [*similitude*]. ... Esta é a figura de linguagem de que as Escrituras lançam mão quando se referem aos sacramentos (Benoit 4:401).

III. [Uma imagem de Deus não pode ser nada mais do que um ídolo antropomórfico, constituindo, portanto, um insulto a Deus, o que viola ainda mais o seu mandamento expresso.] O segundo mandamento significa que todos os cultos e todo louvor devem ser dirigidos somente a Deus. Como Deus é inimaginável, incorpóreo e invisível... não podemos representá-lo por meio de nenhuma *figura* ou *simulacrum*, nem mesmo de qualquer ídolo, como se guardasse alguma semelhança com Deus. Em vez disso, vamos adorar a Deus, que é puro espírito, no espírito e na verdade [*in spiritu et in veritate*]. Assim, o mandamento [de Moisés] nos ensina como é Deus e... nos proíbe de inventar uma forma carnal para Ele ou de sujeitá-Lo aos nossos sentidos. ... Todos os idólatras estavam convencidos de que Deus se parecia com o que suas vãs mentes imaginavam. ... A mente trouxe à existência o ídolo, a mão simplesmente o executou (1.1, OS 1:42-43). Para ter certeza, algumas passagens na Bíblia oferecem descrições em que sua verdadeira face aparece de modo pictoricamente [*eikonikos*] imaginável. ... Porém, não descrevem como Ele é em si, mas como se apresenta para nós. ... Nós, portanto, vivenciamos Deus na forma como Ele se manifesta em palavras [*verbo declarat*] (1.10, OS 1:86).

O mundo foi tomado de uma crueza absurda com o desejo de possuir uma forma visível de Deus. ... [Isaías alertou contra] a desvalorização da majestade de Deus... representando o incorpóreo na coisa física, o invisível em um pedaço de madeira insignificante. ... [Os símbolos do pombo e da arca da aliança significam somente] que as imagens são inadequadas para representar os segredos de Deus (1.11, Weber, 40-41). A origem do ídolo reside... na crença de que Deus virá em socorro de alguém se Ele for considerado fisicamente presente (Weber, 45). ... Por que foram feitas tais diferenças entre as imagens do mesmo Deus de maneira que uma é ignorada...e outra é venerada em excesso? ... Por que as pessoas não se cansam de seguir procissões solenes a contemplar imagens que já têm em casa? (Weber, 47).

IV. [Com este argumento Calvino passa do problema da representação de Deus para aquele do culto de imagens e critica a minuciosa distinção entre adoração e veneração, *douleia* e *latreia*, a qual procura refutar em termos relativos tanto à substância quanto à filologia, já que ambas equivalem à mesma coisa: o culto a Deus no culto a imagens (1:11;Weber 47-48 e OS 1:99-100).]

V. [Finalmente, Calvino suscita a questão do direito à existência de outras imagens, tocando, assim, na função da arte.] Apesar dessa superstição, não elimino a possibilidade da existência de imagem alguma. Mas, na medida em que a escultura e a pintura são presentes de Deus, exijo que tenham uma utilidade pura e legítima [*purum et legitimum usum*], para que não abusemos... daquilo que nos foi dado por Ele. Acreditamos ser um crime [*nefas*] representar Deus em uma forma visível, pois Ele assim o proibiu, além de não poder ser feito sem deformar sua glória. ... Portanto, resta-nos pintar e esculpir apenas aquilo que nossos olhos são capazes [*capaces*] de ver. A majestade de Deus, que ultrapassa em muito a nossa visão, não deve ser corrompida com formas inconvenientes. As imagens permissíveis incluem histórias e acontecimentos [*res gestae*], assim como imagens e formas de corpos, sem significância histórica. As primeiras servem para instruir e advertir [*docendo vel admonendo*], enquanto as últimas não oferecem nada mais que o deleite [*oblectationem*]. Não obstante, são precisamente imagens deste último tipo que sempre foram exibidas nas igrejas. Podemos afirmar que elas não serviam nem ao julgamento, nem ao deleite, mas sim à tola... cobiça (1.12, OS 1:100-101).

◆

42. O CARÁTER ARTÍSTICO DA IMAGEM

Por volta de 1500, mesmo fora da esfera direta do Renascimento, a imagem foi reavaliada como sendo obra de um artista – isto é, como um produto da arte. Ao mesmo tempo em que perdeu sua autoridade religiosa e se tornou não mais do que um signo consensual, começou a ser avaliada esteticamente, e esses julgamentos passaram para o *connaisseur* de arte. Os cinco documentos nesta seção revelam novas abordagens sobre a imagem feitas por artistas da época. Eles avaliavam-na em termos do mérito artístico, o que acreditavam determinar, em última instância, sua beleza e status. A essa altura, não havia ainda uma distinção nítida entre a antiga e a nova estética da imagem.

A. Jacopo de'Barbari, carta ao eleitor da Saxônia (ca. 1502)

Por volta de 1502, como um meio de oferecer seus serviços, o pintor veneziano Jacopo de'Barbari escreveu uma carta em italiano ao eleitor Frederico, o Sábio, da Saxônia, sobre a *eccelentia de[lla] pittura*. Jacopo, que se encontrava então em

Nuremberg, desejou elevar o status da pintura (e do artista), argumentando que ela pertencia às *artes liberales*. As idéias expressas na carta já andavam circulando desde o livro de Alberti sobre pintura. Cf. P. Kirn, "Friedrich der Weise und Jacopo de'Barbari", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925): 130 ff., e J. A. Levenson, *Jacopo de'Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century* (Nova York, 1978), 8ff. e 342ff.

[Jacopo escreve sobre o status anterior da pintura, como uma arte cultivada na Antigüidade pela nobreza, e sobre seu subseqüente declínio.] E sem essas artes [as *artes liberales*], os artistas não podem produzir nenhuma pintura apropriada. Precisam ser especialistas nas artes mencionadas, particularmente na geometria e aritmética, todas as duas condições para se medir a proporção [*commensuracione de proportione*]. Não existe proporção sem números, assim como não existe forma sem geometria. Se os pintores querem respresentar as formas da natureza com boa compreensão, devem, acima de tudo, estudar as proporções dos seres humanos, cujas formas e medidas são perfeitas. ... Eles também precisam da poesia, que vem... da gramática e da retórica, para criar suas obras [*la inventione de le hopere*] e também uma abundância de histórias. ... Por fim, a astronomia merece especial atenção [*diligencia*] na pintura, pois dá espaço à fisiognomia e à quiromancia, por meio da influência das estrelas. Os humanos recebem essa influência... particularmente em seus rostos e mãos, e os artistas devem prestar atenção a isso quando atribuem signos [*segni*] às pessoas, de acordo com a respectiva história ou poesia. [Finalmente, a ótica também é trazida para o âmbito da arte, em consonância com o texto *De anima* de Aristóteles.]

Se falta aos artistas esse conhecimento [*intelligenzie*], suas obras tornam-se inverossímeis e falsas, como as vemos hoje. A arte caiu nas mãos de pintores não educados [*innobeli*], por isso não atinge a qualidade que tinham Apeles e outros na época de Alexandre. Não é o talento que falta, mas a prática e a educação [*commoditade e nobilitade*]. ... A pintura é... uma natureza inanimada [*natura exanimata*] que mostra visivelmente aquilo que a natureza produz tangível e visivelmente. [Ela contém todas as outras artes e pode ser considerada como a oitava e superior arte liberal.]

B. Franz von Sickingen, circular (1522)

Em seu *Sendschreiben*, von Sickingen discute os aspectos religioso e artístico das imagens. A tradução a seguir é baseada em Warnke 1973b, 73.

Tais obras tanto podem nos elevar como nos irritar. Se elas são cultuadas com uma fé falsa, isso é idolatria. ... Mas se, ao contemplá-las, consideramos as vidas leais e constantes [dos santos] e sua fé firme em Cristo, e tomamos suas vidas e obras como modelo... então tais imagens seriam férteis. Minha preocupação é que isso raramente acontece, o que se vê nelas é arte e beleza. Isso faz com que nossa mente... vagueie para longe do caminho verdadeiro em Deus, razão pela qual elas seriam mais úteis como ornamentos em belas salas do que nas igrejas, e assim todo o seu custo e... trabalho não seria desperdiçado.

C. Albrecht Dürer, *o Manual do Pintor* (1525)

> Dürer dedicou o seu *Manual do Pintor* a seu amigo Willibald Pirckheimer. Aproveitou a ocasião para afirmar a qualidade artística das imagens, rejeitando o ataque de que elas estimulam a idolatria. Para ler o texto original em alemão, cf. H. Rupprich, *Dürer: Schriftlicher Nachlass*, vol. 1 (Berlim, 1956), 114-15. A tradução a seguir é de Walter L. Strauss (Nova York: Abaris Books, 1977), 37.

Tem sido habitual, até agora, na nossa Germânia, lançar grande número de rapazes na tarefa da pintura artística, sem uma base verdadeira que não aquilo que aprenderam com o exercício diário. Eles cresceram, portanto, na ignorância, como uma árvore que não foi podada. Embora alguns tenham desenvolvido certa destreza por meio da prática continuada, suas obras são feitas intuitivamente e exclusivamente de acordo com seu gosto. Sempre que pintores com conhecimento e verdadeiros artistas tinham a ocasião de ver essas obras não planejadas, gracejavam – não sem motivo – da ignorância dessas pessoas. Nada é mais irritante para o homem com conhecimento do que um erro crasso numa pintura [*falscheyt im gemel*]. ... O fato de tais pintores terem conseguido tirar algum prazer de seus erros foi a única explicação de eles jamais terem aprendido a arte da mensuração....

É justamente esta destreza que é a base de toda pintura. Por isso, decidi oferecer a todos os que estão ansiosos por se tornarem artistas um ponto de partida e uma fonte de aprendizado sobre a mensuração com régua e compasso. A partir daí, eles reconhecerão a verdade como ela se apresenta aos seus olhos. ... Atualmente, a arte da pintura é vista com desdém em certos círculos, e diz-se que ela serve à idolatria. Um cristão não será mais levado à superstição por uma pintura ou um retrato do que um homem devoto a cometer um assassinato pela arma que carrega. Deve ser um homem ignorante aquele capaz de venerar uma pintura, um pedaço de madeira ou um bloco de pedra. Assim, uma pintura artística bem produzida e objetiva oferece prazer, não tormento. Os livros dos antigos mostram o grau de honra e respeito que os gregos e romanos atribuíam às artes, muito embora tenham sido posteriormente perdidos ou escondidos por mil anos. Somente durante os últimos duzentos anos eles voltaram a ver a luz, trazidos pelos italianos.

D. Johannes Butzbach, *sobre pintores famosos* (1505)

> Em seu tratado, o beneditino de Laach, Johannes Butzbach, conta a uma freira-pintora a história moral da arte cristã, enfatizando sua superioridade sobre a arte da Antigüidade. Os artistas antigos são vistos tanto como modelos quanto como

> um desafio a ser ultrapassado. Cf. O. Pelka, ed., *J. Butzbach, Von den berühmten Malern* (Heidelberg, 1925), e Decker 1985, 269-70. Decker compara essa visão com uma que é expressa nas inscrições de uma figura da Madona de Daniel Mauch, produzida por volta de 1535 para o Berselius, o humanista de Liège. Eles alegam que os tempos antigos passaram a palma aos novos e que as estátuas gloriosas da Antigüidade não eram nada perto da obra de Daniel, que é, assim, apresentada como invenção do artista.

[Para Butzbach, a doutrina e os temas cristãos possibilitam a pintores virtuosos ultrapassar até mesmo a arte de Fídias ou Apeles. Como o destinatário do tratado de Butzbach não estava representando] a imagem ou os feitos de falsos deuses... mas sim o verdadeiro Deus e sua Mãe, a mais bela de todas as mulheres, além dos santos que já reinam junto a eles no reino dos céus, ela poderá apresentá-los de modo mais artístico e delicado... do que [fazem os pagãos. Na segunda parte, é enfatizada a origem divina da arte, pois Cristo, diz Butzbach, foi o único pintor e escultor. Porém, a arte se perdeu com o declínio da moral, sendo restaurada somente por Giotto, numa espécie de reforma das virtudes.]

E. Leonardo da Vinci, *tratado sobre a pintura*

> Entre os escritos deixados por Leonardo estavam algumas notas para um compêndio sobre a pintura, com o qual ele tinha a intenção de apresentá-la como uma ciência (*scientia*) , bem como de elevar seu status comparando-a à poesia e à escultura. O autor adota uma abordagem sofística, por meio da qual deduz o favorecimento da imagem pintada, aos olhos de Deus, dos usos em seus cultos. Fazendo um jogo de palavras, Deus (*Iddio*), o sujeito da imagem cultuada, é associado à concepção do artista (*idea*), à idéia da obra. A tradução a seguir aparece em Martin Kemp, ed., *Leonardo on Painting* (New Haven: Yale University Press, 1989, 20).

Não vemos as pinturas que representam coisas divinas constantemente mantidas sob cobertas de grande valor? E, sempre que são descerradas, ocorre antes uma grande solenidade eclesiástica com muitos cantos de hinos, para depois, no momento do descerramento, a grande multidão de pessoas que se junta ali imediatamente atirar-se ao chão, cultuando e rezando, para a divindade representada pela pintura pela recuperação de sua saúde perdida e pela salvação eterna, exatamente como se essa deusa [*Iddea*] estivesse ali, como uma presença viva. Isso não acontece com nenhuma outra ciência ou qualquer outra obra do homem, e podemos dizer que isso tudo não se deve ao poder do pintor, mas sim ao poder inerente [sobrenatural] da coisa ali representada. Podemos afirmar que, neste caso, as mentes dos homens estariam satisfeitas se ficassem em suas camas em vez de saírem em peregrinações cansativas a lugares perigosos, como vemos tantas vezes. Mas como tais peregrinações continuam a ocorrer, o que motiva essas viagens tão pouco essenciais? Certamente, podemos concordar que é a imagem visual [*simulacro*]. Nenhum escrito faria isso, representar a forma e o espírito dessa divindade [*Iddea*] de modo tão potente. Da mesma maneira, pareceria que a divindade [*Iddea*] muito aprecia a pintura e ama os que a amam e veneram, como também se delicia em ser adorada desse modo e não por meio de outra imitação, concedendo, assim, a misericórdia e as dádivas da salvação de acordo com a fé daqueles que se reúnem no local.

◆

43. O CONCÍLIO DE TRENTO A RESPEITO DA VENERAÇÃO DOS SANTOS E DA EXALTAÇÃO DAS IMAGENS (1563)

Na sua vigésima-quinta sessão, o Concílio de Trento (1545-63) promulgou resoluções que reafirmavam igualmente a intercessão de santos, a veneração de relíquias e o ato de homenagear imagens. A tradução abaixo é de Norman P. Tanner, ed., *Decrees of the Ecumenical Councils*, 2 vols. (London: Sheed & Ward; Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1990), 2: 774-76.

O concílio santo cobra de bispos e daqueles com o ofício e a responsabilidade do ensino, de acordo com a prática que a igreja católica e apostólica recebeu desde os tempos primitivos da religião cristã, até o consenso dos papas e os decretos dos concílios sagrados, como a seguir: eles devem, em primeiro lugar, instruir os crentes cuidadosamente, sobre a intercessão dos santos, sua invocação, reverência por suas relíquias e uso legítimo de imagens dos mesmos.... E devem também ensinar que as imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos devem ser erguidas e guardadas, especialmente ou de preferência, em igrejas, e que homenagens e reverências [*honorem et venerationem*] merecidas devem ser feitas, não porque se acredita que alguma divindade ou poder [*divinitas vel virtus*] esteja dentro delas para justificar o culto, nem porque algo deve ser esperado delas, nem porque se deva depositar confiança nas imagens, como era feito pelos pagãos primitivos; mas porque a honra demonstrada a elas remete ao original que representam. Portanto, por intermédio das imagens que beijamos e perante as quais descobrimos nossas cabeças e nos ajoelhamos, nós adoramos [*adoremus*] Cristo e veneramos [*veneremur*] os santos, cuja semelhança [*similitudinem*] elas transmitem. E isso foi aprovado pelos decretos dos concílios, especialmente o segundo Concílio de Nicéia, contra os iconoclastas.

Os bispos devem ensinar com cuidado já que os crentes se instruem e se fortalecem pela comemoração e, frequentemente, recordação dos artigos da nossa fé mediante a expressão em pinturas ou outras semelhanças das histórias dos mistérios da nossa redenção; e que grandes benefícios fluem de todas as imagens sagradas, não só porque as pessoas se lembram dos dons e bençãos concedidos a nós por Cristo, mas porque os milagres de Deus, por intermédio dos santos e seu exemplo salutar, é colocado diante dos olhos dos pode ser expresso na forma como as imagens são honradas; o que parece semelhante por fora é bastante diferente dentro da alma (250). A imagem não é divina em si, mas somente representa o divino conforme o protótipo ao qual se refere (251-52).]

Três aspectos das imagens merecem atenção: são feitas de substância material, ... nessa substância escolhida, elas assumem uma forma específica que lhes é dada e, finalmente, na combinação das duas coisas, elas se apoderam da imagem em si, a representação de algo diferente por meio da similitude. ... É para esse último aspecto que dirigimos nosso pensamento. ... Assim, enquanto nossos olhos corpóreos miram a imagem, nossa mente repousa sobre o objeto representado ... que está contido na imagem mediante o modo de representação [*modo di rappresentazione*]. Fica possível, então, e misteriosamente, dirigir à imagem a honra prestada ao protótipo, mantendo, ao mesmo tempo, os três estágios de *latria* [para Deus], *hyperdulia* [para a Virgem] e *dulia* [para os santos] (255).

BIBLIOGRAFIA

Achelis, Hans. 1936. Die Katakomben von Neapel. Leipzig.

Achimastu-Potamianou, Myrtale. 1984. "A New Anicomic Decoration on Naxos." Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias 12: 392ff.

Alexander, Paul Julius. 1953. "The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definitions." Dumbarton Oaks Papers 7: 35ff.

_____. 1958. The Patriarch Nicephoros of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire. Oxford.

Alföldi, Andreas. 1970. Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich. Darmstadt.

Alpatov, Michail. 1976. Le icôme russe. Turim.

Amato, Pietro. 1988. Die vera effigie Mariae. Antiche icone romane. Roma.

Andaloro, Maria. 1970. "Note sui temi iconografici delle Deesis e dell'Haghiosoritissa." Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologìa e storia dell'arte, n.s., 17: 85ff.

Angelis, Paolo de. 1621. Basilicae S. Mariae de Urbe... descriptio... Roma.

Antonova, Valentina Ivanovna, e Nadezda M. Mneva. 1963. Drevnerusskoi zivopis. XI _ nac. XVIII vv. (catálogo). Moscou: Tretyakov Gallery.

Atenas. 1976. Byzantine Icons of Cyprus (catálogo). Ed. A. Papageorghiou. Benaki Museum.

_____. 1985. Ekthesis gia ta hekato chronica tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias (catálogo). Exposição no centenário da fundação da Sociedade Cristã de Arqueologia (Christian Archaeological Society).

Babić, Gordana. 1975. "O zivopisanom ukrasu oltarskich preglada" (Sobre a ornamentação pintada nos biombos de altar; com resumo em francês). Zbornik za Likovne Umetnosti 11: 3ff.

_____. 1980. Icônes. Paris: Editions Princesse.

_____. 1988. "Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone". Arte Cristiana 724: 61ff.

Badawy, Alexander. 1978. Coptic Art and Archaeology. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Bank, Alice. 1977. Byzantine Art in the Collections of the USSR. Leningrado.

Barnard, Leslie. 1974. The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy. Leiden.

_____. 1977. "The Theology of Images". In Bryer e Herrin, 1977, 7ff.

Barnes, Timothy D. 1981. Constantine and Eusebius. Cambridge, Mass.

Baumgart, Fritz. 1935. "Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbilds." Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13: 378ff.

Baxandall, Michael. 1977. Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt.

_____. 1980. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven.

Baynes, Norman H. 1955a. Byzantine Studies and Other Essays. Londres.

_____. 1955b. "The Finding of the Virgin's Robe." In Baynes 1955a, 240ff. Publicado inicialmente em Annuaire de l'institut de philologie et d'histoire orientales et slaves 9 (1949): 87ff.

_____. 1955c. "The Icons before Iconoclasm". In Baynes 1955a, 226ff. Publicado inicialmente em Harvard Theological Review 44 (1951): 93ff.

_____. 1955d. "The Supernatural Defenders of Constantinople." In Baynes 1955a, 248ff. Publicado inicialmente em Analecta Bollandiana 67 (1949): 165ff.

Beck, Hans Georg. 1959. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. Munique.

_____. 1975. Von der Fragwürdigkeit der Ikone. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Munique.

Beck, Herbert, e Horst Bredekamp. 1987. "Bilderkult und Bildersturm." In Busch 1987b, 1: 108ff.

Beissel, Stephan. 1913. Wallfahrten zu unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte. Friburgo em Brisgóvia.

Belli d'Elia, P., ed. 1988. Icone di Puglia e Basilicata dal medioevo al settecento (catálogo). Bari.

Belting, Hans. 1970. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg.

_____. 1981a. Bild und Publikum im Mittelalter. Berlim. (Versão italiana: L'immagine e Il suo publico nel medio evo. Bolonha. 1986.)

_____. 1981b. "An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium." Dumbarton Oaks Papers 34-35: 1ff.

_____. 1982a. "The 'Byzantine Madonnas': New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio." Studies in the History of Art of the National Gallery of Washington 12: 7ff.

_____, ed. 1982b. Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2. Bolonha.

_____. 1982c. "Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen." In Belting 1982b, 35ff.

_____. 1985. Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt.

_____. 1987a. "Papal Artistic Commissions as Definitions of the Medieval Church in Rome." In Papers in Art History from Pennsylvania State University 4.

_____. 1987b. "Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild." In Busch 1987b, 1: 155ff.

_____. 1987c. "Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei." In Busch e Schmoock 1987, 128ff.

Belting, Hans, e Christa Belting-Ihm. 1966. "Das Kreuzbild im 'Hodegos' des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur ältesten Darstellung des toten Crucifixus." In Tortulae (= Römische Quartalschrift 30, supp.), 30ff.

Belting, Hans, Cyril Mango, e Doula Mouriki. 1978. "The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul." In Dumbarton Oaks Studies 15.

Belting-Ihm, Christa. 1976. Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Heidelberg.

_____. 1987. "Heiligenbild." In Reallexikon für Antike und Christentum 14, cols. 66-96.

Bertelli, Carlo. 1961a. "L'immagine del 'Monasterium Tempuli' dopo il restauro." Archivum Fratrum Praedicatorum 31: 82ff.

_____. 1961b. "La Madonna del Pantheon." Bollettino d'arte 4.46: 24ff.

_____. 1961c. La Madonna di S. Maria in Trastevere. Roma.

_____. 1967. "Icone di Roma." In Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kunsthistoriker- Kongresses 1: 100ff. Bonn.

_____. 1968. "Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma." Paragone 217 (n.s., 37): 3ff.

_____. 1988. "Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: Le icone." Arte cristiana 724: 45ff.

Bettini, Sergio. 1933. La pittura di icone creteseveneziana e i Madonneri. Pádua.

Bevan, Edwyn. 1940. Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity. Londres.

Blanck, Horst. 1968. "Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler." Bonner Jahrbücher 168: 1ff.

Bölten, Johannes.1968. Die imago clipeata: Ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte. Paderborn.

Boskovits, Miklos. 1988. "Immagine e preghiera nel tardo medioevo: Osservazioni preliminari". Acte cristiana 724: 93ff.

Braun, Josef. 1924. Der christliche Altar.

Breckenridge, James Douglas. 1959. The Numismatic Iconography of Justinian II. Nova York.

Bredekamp, Horst. 1975. Kunst als Medium sozialer Konflikt: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt.

Bréhier, Louis. 1938. "Les icônes dans l'histoire de l'art. Byzance et la Russie." L'art byzantine chez les Slaves 2: 150ff.

Brockhaus, H. 1891. Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig.

Brown, Peter. 1973. "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy." English Historical Review 88: 1-34. Reimpresso em Brown 1982, 251-301.

_____. 1982. Society and the Holy. University of California Press.

Bryer, Anthony, e Judith Herrin, eds. 1977. Iconoclasm. Birmingham.

Busch, Werner. 1987a. "Die Autonomie der Kunst." In Busch 1987b, 2: 230ff.

_____, ed. 1987b. Funkkolleq Kunst. 2 vols. Munique.

Busch, Werner, e Peter Schmoock. 1987. Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Weinheim.

Cameron, Alan. 1970. Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius. Oxford.

Cameron, Averil. 1978. "The Theotokos in Sixth-Century Constantinople." Journal of Theological Studies 29: 79ff. Reimpresso em Cameron 1981.

_____. 1979. "The Virgin's Robe." Byzantion 49: 42ff. Reimpresso em Cameron 1981.

_____. 1980. The Sceptic and the Shroud. Londres: King's College.

_____. 1981. Continuity and Change in Sixth-Century Byzantium. Londres. Inclui "Artistic Patronage of Justin II" (cap. 12, pp. 62ff.); "Images of Authority: Elites and Icons" (cap. 13, pp. 3ff.); "The Sceptic and the Shroud" (cap. 5, pp. 3ff.); "The Theotokos in Sixth-Century Constantinople" (cap. 16, pp. 79ff.); "The Virgin's Robe" (cap. 17, pp. 42ff.).

_____. 1983. "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story." In Okeanos: Essays Presented to I. Ševčenko, Harvard Ukrainian Studies 7: 80-94. Cambridge, Mass.

Campenhausen, Hans Freiherr von. 1957a. "Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche." In Das Gottesbild im Abendland, ed. W. Schöne et al., 77ff. Witten e Berlim. (Versão em inglês: H. von Campenhausen. Tradition and Life in the Early Church. Londres. 1968.)

_____. 1957. "Zwingli und Luther zur Bilderfrage." In Das Gottesbild im Abendland, 139ff.

Capizzi, Carmelo. 1964. Pantocrator. Saggio d'eseges; letteraria–iconografica. Orientala Christiana Analecta 170. Roma.

Caraffa, Filippo. 1976. "La processione del SS. Salvatore a Roma e nel Lazio nella notte dell' Assunta." Lunario romano 5: 127-51.

Carli, Enzo. 1958. Pittura medievale pisana. Milão.

Castelnuovo, Enrico, ed. 1985. La pittura in Italia. Le origini. Milão.

Cavarnos, Constantine. 1980. Orthodox Iconography. Belton, Mass.

Cellini, Pico. 1943. La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore. Roma.

_____. 1950. "Una madonna molto antica." Proporzioni 3: 1ff.

Chastel, André. 1978. "La Véronique." Revue de l'art, 71ff.

Chatzidakis, Manolis. 1962. Icônes de St-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise. Veneza.

_____. 1972a. "Une icône en mosaique de Laura." Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 21: 73ff.

_____. 1972b. Studies in Byzantine Art and Archaeology. Londres.

_____. 1976. "L'évolution de l'icône aux 11 – 13 siècles et la transformation du templon." In Actes XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines 3: 157ff. Atenas.

_____. 1977a. Eikones tēs Patmou. Atenas.

_____. 1977b. La peinture des "Madonneri" ou "veneto-crétoise" et sa destination. Florença.

_____. 1978. "Ikonostas." In Reallexikon der byzantinischen Kunsts 3: 326ff.

Cormack, Robin S. 1969. "The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Reexamination in the Light of the Drawings of W. S. George." Annual of the British School at Athens 64: 17ff.

_____. 1977a. "The Arts during the Age of Iconoclasm." In Bryer e Herrin 1977, 35ff.

_____. 1977b. "Painting after Iconoclasm." In Bryer e Herrin 1977, 147ff.

_____. 1984. "A Crusader Painting of St. George: 'Maniera Greca' or 'lingua franca'?" Burlington Magazine, Março, 132ff.

_____. 1985. Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons. Londres.

_____. 1988a. "Icons in the Life of Byzantium." In Icon 20ff. Baltimore: Walters Art Gallery.

_____. 1988b. "Miraculous Icons in Byzantium and Their Powers." Arte Cristiana 724: 55ff.

Cutler, Anthony. 1975. Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University Press.

_____. 1984. The Aristocratic Psalter in Byzantium. Paris.

Cutler, Anthony, e John W. Nesbitt. 1986. L'arte bizantina e il suo pubblico. 2 vols. Turim.

Dawson, George G. 1977. Healing: Pagan and Christian. Londres. 1ª ed., 1935.

Decker, Bernhard. 1985. Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg.

Deichmann, Friedrich Wilhelm. 1983. Einführung in die christliche Archäologie. Darmstadt.

Dejonghe, Maurice. 1967. Les Madones couronnées de Rome. Paris.

_____. 1969. Roma santuario mariano. Bolonha.

Delbrueck, Richard. 1929. Consular Diptychen und verwandte Denkmäler. Berlim.

Delehaye, Hippolyte. 1921. Deux typika byzantins de l'époque des Paléologues. Bruxelas.

Delius, Walter. 1963. Geschichte der Marienverehrung. Munique e Basel.

Demus, Otto. 1947a. Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium. Londres. 2ª ed., 1976.

_____. 1947b. "Byzantinische Mosaikminiaturen." Phaidros 3: 190ff.

_____. 1960a. The Church of San Marco at Venice: Its Architecture and Sculpture. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

_____. 1960b. "Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection." Dumbarton Oaks Papers 14: 87ff.

_____. 1965. "Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa." Jahrbuch der österreichischenbyzantinischen Gesellschaft 14: 139ff.

_____. 1970. Byzantine Art and the West. Nova York.

_____. 1984. The Mosaics of S. Marco in Venice. 4 vols. Chicago.

Deuchler, Florens. 1984. Duccio. Milão.

Diez, Ernst, e Otto Demus. 1931. Byzantine Mosaics in Greece. Harvard University Press.

Djurić, Vojslav J. 1960. "Über den Cin von Chilandar." Byzantinische Zeitschrift 53: 333ff.

_____. 1961. Icônes de Yougoslavie. Belgrado.

_____. 1976. Byzantinische Fresken in Jugoslavien. Munique.

Dmitrievskii, Aleksei A. 1895. Opisanie liturgiceskich rukopisei. Kiev, 2ª ed., 1917; 3ª ed., Hildesheim, 1965.

Dobschütz, Ernst von. 1899. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Texte un Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, n.s., 3. Leipzig.

Downey, Glanville. 1957. Nikolaos Mesarites: Descriptions of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. Transactions of the American Philosophical Society, n.s., 47.6. Philadelphia.

Dufour Bozzo, Colette. 1974. Il "Sacro Volto" di Genova. Roma.

Düring, Walter. 1952. "Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie." Münchner theologische Studien 2.5.

Eberlein, Johann Konrad. 1982. Apparitio regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Wiesbaden.

Ebersolt, Jean. 1951. Constantinople. Recueil d'études d'archéologie et d'histoire. Paris.

Egger, Rudolf. 1963. "Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikone." Jahrbuch der österreichischen- byzantinischen Gesellschaft 11-12: 121ff.

Ehlich, Werner. 1954. Bild und Rahmen im Altertum. Leipzig.

_____. 1979. Bilder-Rahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden.

Elliger, Walter. 1930. Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten. Leipzig.

Epstein, Ann. 1981. "The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?" Journal of the British Archaeological Association 134: 1ff.

Eudokimov, Paul. 1970. L'art de l'icône. Théologie de la beauté. Desclée de Brouwer.

Fasola, Umberto M. 1975. Le catacombe di S. Gemaro a Cepadimonte. Roma.

Felicetti-Liebenfels, Walter. 1956. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang. Olten.

_____. 1972. Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt. Graz. "Iconostasis", 38ff.; "Rubber", 75ff.

Folda, Jaroslav, ed. 1982. Crusader Art in the Twelfth Century. BAR International Series 152, British School of Archaeology em Jerusalém. Oxford, 1982.

Forsyth, Ilene H. 1972. The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France. Princeton.

Frankfurt. 1983. Spätantikes und frühes Christentum (catálogo). Ed. H. Beck e D. Stutzinger. Liebieghaus.

Freedberg, David. 1977. "The Structure of Byzantine and European Iconoclasm". In Bryer e Herrin 1977, 165ff.

_____. 1985. Iconoclasts and Their Motives. Maarsen.

_____. 1986. "Art and Iconoclasm, 1525-1580: The Case of the Northern Netherlands." In Kunst voor de Beeldenstorm, 69ff. Amsterdam.

_____. 1988. Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609. Garland Series. Nova York e Londres.

_____. 1989. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago.

Frey, Dagobert. 1946. "Der Realitätscharakter des Kunstwerks." In Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 107ff. Viena.

Freytag, Richard Lukas. 1985. "Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte." Beiträge zur Kunstwissenschaft 5.

Fröhlich, Hans-Martin. 1967. Ein Bildnis der Schwarzen Muttergottes von Brünn in Aachen. Veröffentlichungen des bischöflichen Diözesanarchivs Aachen 26. Mönchengladbach.

Frolow, Anatol. 1938. "La 'podea." Byzantion 13: 461ff.

Furlan, Italo. 1979. Le icone bizantine a mosaico. Milão.

Galavaris, George. 1970. Bread and the Liturgy. Madison.

_____. 1981. The Icon and the Life of the Church. Leiden.

Gamulin, Grgo. 1983. The Painted Crucifixes in Croatia. Zagreb.

Garrison, Edward B. 1949. Italian Romanesque Panel Painting. Florença. 2ª ed. Nova York. 1976.

_____. 1955-62. Studies in the History of Medieval Italian Painting. 4 vols. Florença.

Garside, Charles Jr. 1966. Zwingli and the Arts. New Haven.

Geary, Patrick. 1985. "Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics." In The Social Life of Things, ed. A. Appadurai, 169ff. Cambridge.

Geischer, Hans-Jürgen. 1968. Der byzantinische Bilderstreit. Gütersloh.

Gerhard, H. P. [pseud. Heinz Skrobucha]. 1957. Welt der Ikonen. Recklinghausen. 4ª ed., 1972.

Gero, Stephen. 1973a. Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III. Louvain.

_____. 1973b. "The Libri Carolini and the Image Controversy." Greek Orthodox Theological Review 18.1-2: 7ff.

_____. 1975. "Hypatios of Ephesos on the Cult of Images." In Christianity, Judaism, and Other Greco-Roman Cults: Studies for M. Smith 2: 208ff. Leiden.

_____. 1977. Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V. Louvain.

_____. 1981. "The True Image of Christ: Eusebius's Letter to Constantia Reconsidered." Journal of Theological Studies 32: 460ff.

Goldschmidt, Adolf, e Kurt Weitzmann. 1934. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. – 13. Jahrhunderts. 2 vols. Berlim. 2ª ed., 1979.

Gottarelli, Elena. 1976. I viaggi della Madonna de S. Luca. Bolonha. (sobre a imagem milagrosa em Bolonha).

Grabar, André. 1931. La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe. Praga.

_____. 1936. L'empereur dans l'art byzantin. Paris.

_____. 1943-46. Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris.

_____. 1957. L'iconoclasme byzantine. Dossier archéologique. Paris. 2ª ed., 1984.

_____. 1958. Ampoules de Terre Sainte. Paris.

_____. 1966. Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. Londres.

_____. 1968. L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age. 3 vols. Paris.

_____. 1975. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Veneza.

Graef, Hilda. 1963. Mary: A History of Doctrine and Devotion. Vol. 1. Londres e Nova York.

Grassi, Luigi. 1941. "La Madonna dell'Ara Coeli e le tradizioni romane del suo tema iconografico." Rivista archeologica cristiana 18: 76ff.

Guardini, Romano. [ca. 1950]. Kultbild und Andachtsbild. Würzburg

Gumpenberg, Wilhelm. 1657. Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis. Ingolstadt.

Günter, Heinrich. 1949. Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligengeschichte. Friburgo.

Gutmann, Joseph, ed. 1977. The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity, and Islam. Missoula, Mont.

Hager, Hellmut. 1962. Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Viena e Munique.

Hallensleben, Horst. 1981. "Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kruzifixe, 'wie die Lateiner sie verehrten.'" In Festschrift E. Trier, 7ff. Berlim.

Hamann-Maclean, Richard. 1976. Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen.

Hamann-Maclean, Richard, e Horst Hallensleben. 1963. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen.

Hamburg. 1983. Luther und die Folgen für die Kunst (catálogo).

Hausherr, Reiner. 1975. "Über die Christus-Johannes-Gruppen." In Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift Hans Wentzel, 79ff. Berlim.

Hennephof, Herman. 1969. Textus byzantini ad iconomachiam pertinentes. Leiden.

Henry, Patrick, III. 1968. Theodore of Studios: Byzantine Churchman. Diss. Yale. Ann Arbor: University Microfilms. "Iconoclastic Controversy", 177ff.

Herrin, Judith. 1983. "Women and the Faith in Icons in Early Christianity." In Culture, Ideology, and Politics, ed. R. Samuel e G. Stedman Jones, 56ff. Londres.

Hoffman, Konrad. 1983. "Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf." In Nuremberg 1983, 219ff.

Hoffman, Karl-Martin. 1938. Philèma hagion. Gütersloh.

Hoffman, Werner. 1983. "Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion." In Hamburg 1983, 23ff.

Holl, Karl. 1928. Gesammelte Aufsätze. Vol. 2. Tübingen. "The Role of Stylites in the Emergence of Image Veneration" (German, 1907), 388ff.; "Writings of Epiphanius against Image Veneration" (German, 1916), 351ff.

Hueck, Irene. 1967. "Ein Madonnenbild im Dom von Padua." Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 13.

_____. 1970. "Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter." Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 14: 140ff.

Hutter, Irmgard, ed. 1984. Byzanz und der Westen. Österreichsche Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 432. Viena.

Ihm, Christa. 1960. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Wiesbaden.

Janin, Raymond. 1953. Le géographie ecclésiastique de l'empire byzantin; part 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique; vol. 3: Les églises et les monasteries. Paris.

_____. 1975. Les églises et les monastères des grands centres byzantins. Paris.

Jedin, Hubert. 1935. "Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung." Theologische Quartalschrift 116: 143ff. e 464ff.

Joksch, Thea. 1978. Ikonen einer Berliner Privatsammlung. Berlim.

Kalavrezou-Maxeiner, Joli. 1985. Byzantine Icons in Steatite. Viena.

Kalokyris, K. 1972. I theotokos is tēn eikonographian. Salônica.

Kartsonis, Anna D. 1986. Anastasis: The Making of an Image. Princeton.

Kazhdan, Alexander. 1973. Byzanz und seine Kultur. Berlim.

Kazhdan, Alexander, e Ann Wharton Epstein. 1985. Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. University of California Press.

Kemp, Wolfgang. 1987. "Kunst wird gesammelt." In Busch 1987b, 2: 185ff.

Kermer, Wolfgang. 1967. Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Düsseldorf.

Kitzinger, Ernst. 1934. "Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts." Diss. Munique.

_____. 1940a. Early Medieval Art in the British Museum. Londres.

_____. 1940b. Portraits of Christ. Harmonds-worth: Penguin Books.

_____. 1954. "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm." Dumbarton Oaks Papers 8: 83ff. Reprinted in Kitzinger 1976, 90ff.

_____. 1955. "On Some Icons of the Seventh Century." In Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr., 132ff. Princeton. Reprinted in Kitzinger 1976, 233ff.

_____. 1958. "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm." In Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress 4.1. Munique. Reprinted in Kitzinger 1976, 157ff.

_____. 1963. "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art." Zbornik Radova (Belgrado) 8.1: 185ff. Reprinted in Kitzinger 1976, 256ff.

_____. 1976. The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies. Ed. W. E. Kleinbauer. Indiana University Press.

_____. 1977. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: Third-Seventh Century. Londres.

Klauser, Theodor. 1972. "Rom und der Kult der Gottesmutter Maria." Jahrbuch für Antike und Christentum 15: 120ff.

Koch, Hugo. 1917. Die altchristliche Bilderfrage nach der literarischen Quellen. Göttingen.

Koch, L. 1937-38. "Zur Theologie der Christus-Ikone." Benediktinische Monatschruift 19: 375ff.; 20: 32ff. 168ff. 281ff. 437ff.

Kolb, Karl. 1968. Eleusa. 2000 Jahren Madonnenbild. Regensburg.

Kollwitz, Johannes. 1953. Das Christusbild des 3. Jahrhunderts. Münster.

_____. 1954. "Bild III (christlich)." In Reallexikon für Antike und Christentum 2, cols. 318ff.

_____. 1957. "Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung." In Das Gottesbild im Abendland, ed. W. Schöne et al., 57ff. Witten e Berlim.

Kondakov, Nikodim Pavlovic. 1915. Ikonografia Bogomateri. 2 vols. St. Petersburg.

Körner, Hans. 1979. Der früheste deutsche Einblattholzschnitt. Munique.

Kötting, Bernhard. 1950. Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche. Münster.

Kraut, Gisela. 1986. Lukas malt die Madonna. Worms.

Krautheimer, Richard. 1965. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth: Penguin Books.

_____. 1980. Rome: Profile of a City. Princeton.

Kreidl-Papadopoulos, Karoline. 1970. "Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien." Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 66: 49ff.

Kretzenbacher, Leopold. 1971. Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande. Klagenfurt.

_____. 1977. Das verletzte Kultbild. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse supp. vol. Munique.

_____. 1981. Schütz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil. -hist. Klasse supp. vol. Munique.

Krickelberg-Pütz, Anke A. 1983. "Die Mosaik-ikone des hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid". Aachener Kunstblätter ..., 9ff.

Kriss-Rettenbeck, Lenz, e Gerda Möhler, eds. 1984. Wallfahrt kennt keine Grenzen. Bayerischen Nationalmuseum Exhibition. Munique.

Krücke, Adolf. 1905. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Estrasburgo. "The Saints and Other Persons" (German), 95ff.

Kruse, Helmut. 1934. Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche. Paderborn.

Labrecque-Pervouchine, Nathalie. 1982. L'iconostase. Une évolution historique en Russie. Montreal.

Ladner, Gerhart B. 1940. "Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy". Medieval Studies 2: 127ff.

_____. 1941-84. Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. 3 vols. Vatican City.

_____. 1953. "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy". Dumbarton Oaks Papers 7: 1ff. (Versão alemã: Der Mensch als Bild Gottes, 144ff. Darmstadt, 1969).

_____. 1965. Ad imaginem Dei. The Image of Man in Medieval Art. Latrobe, Pa.

_____. 1983. Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art. Roma.

Lange, Günter. 1969. Bild und Wort: Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des 6. bis 9. Jahrhunderts. Würzburg.

Lange, Reinhold. 1964. Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen.

Lavagnino, Emilio. 1937-38. "La Madonna dell'Ara Coeli e il suo restauro". Bolletino d'arte, 529ff.

Lazarev, Victor N. 1959. "La Trinité d'André Roublev". Gazette Beaux-Arts, 282ff.

_____. 1967. Storia della pintura bizantina. Turim.

_____. 1969. Novgorodian Icon Painting. Moscou.

_____. 1971. Moscow School of Icon Painting. Moscou.

Lemerle, Paul. 1947. "Sur la date d'une icône byzantine". Cahiers archéologiques 2: 129ff. (sobre um Pantocrator em Leningrado).

_____. 1971. Le premier humanism byzantine. Paris.

Lewis, Flora.1985. "The Veronica: Image, Legend, and Viewer". In England in the Thirteeth Century, ed. W. M. Ormrod, 100ff. Nottingham.

Le Liber Pontificalis. 1886ff. Ed. L. M. Duchesne. Paris, 2^{a} ed., 1967.

Lichačeva, Vera D. 1977. Byzantine Miniature. Moscou.

L'Orange, Hans Peter. 1965. Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire. Princeton.

LP. Ver Le Liber Pontificalis.

Lucius, Ernst. 1904. Die Anfänge des Heiligenkults und der christlichen Kirche. Tübingen.

Luck, Georg. 1985. Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds. Baltimore.

MacCormack, Sybil C. 1981. Art and Ceremony in Late Antiquity. Berkeley.

Maguire, Henry. 1981. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton.

Majeska, George P. 1984. Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In Dumbarton Oaks Studies, 19.

Mâle, Emile. 1951. L'art religieux de la fin du XVI siècle. 2ª ed. Paris.

Mango, Cyril A., ed. 1958. The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1959. The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen.

_____. 1962. "Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul." In Dumbarton Oaks Studies 8.

_____. 1963. "Antique Statuary and the Byzantine Beholder." Dumbarton Oaks Papers 17: 53ff.

_____. 1965. "The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul." Dumbarton Oaks Papers 19: 113ff.

_____. 1972. The Art of Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N. J.

_____. 1979. "On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios in Constantinople." Zograph 10: 40ff.

Mansi, Joannes Dominicus. 1901. Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. Paris. 2ª ed., Graz, 1960; originally 1767.

Marangoni, Giovanni. 1747. Istoria dell'antichrissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo nel Patriarcato Lateranense. Roma.

Marcucci, Domenico. 1983. Santuari mariani d'Italia. Roma.

Markus, Robert Austin. 1978. "The Cult of Icons in Sixth-Century Gaul." Journal of Theological Studies 29: 151ff.

Matejcek, Antonin, e J. Myslivec. 1946. "Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini." Bolletino Istituto Storico Cecoslovaco 2: 3ff.

Mateos, Juan. 1971. La célébration de la parole dans la liturgie byzantine. Roma.

Matthews, Jane T. 1976. "Pantocrator: Title and Image." Ph.D. Nova York.

Matthiae, Guglielmo. 1966. La pittura romana del medioeva. Vol. 2. Roma.

Meiss, Millard. 1951. Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton.

_____. 1967. French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. 2 vols. Londres.

Mensching, Gustav. 1957. Das Wunder im Glauben und Aberglauben der Völker. Leiden.

Mercenier, F. 1953. La prière des églises de rite byzantine. 3 vols. 2ª ed. Gembloux.

Metzger, Cathérine. 1981. Les ampoules à enlogie du Musée du Louvre. Paris.

Michalski, Sergiusz. 1984. "Aspekte der protestantischen Bilderfrage." Idea 3: 65ff.

Miljkovic-Pepek, Petar. 1972. "Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine." Jahrbuch für österreichische Byzantinistik 21: 203ff.

Moscou. 1977. Iskusstvo Vizantij v Sobraniach SSSR (catálogo; Arte bizantina nas coleções da União Soviética). 3 vols.

Mouriki, Doula. 1986. "Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus." Griffon, n.s., 1-2: 9-112.

Müller, Paul Joahnnes. 1978. Byzantinische Ikonen. Genebra.

Munoz, Antonio. 1928. .I quadric bizantini della Pinacoteca Vaticana. Roma.

Murray, C. 1977. "Art and the Early Church." Journal of Theological Studies 28: 326ff.

Myslivec, Josef. 1947. Ikona. Praga.

Nelson, Robert S. 1983. "An Icon at mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the Thirteenth and Fourteenth Centuries." Art Bulletin 65: 201ff.

Nicol, Donald M. 1979. Church and Society in the Last Centuries of Byzantium. Cambridge University Press.

Nilgen, Ursula. 1977. "Das Fastigium in der Basilica Constantiniana…" Römische Quartalschrift 72: 1ff.

_____. 1981. "Maria Regina – ein politscher Kultbiltypus?" Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19: 3ff.

Nordhagen, Per Jonas. 1987. "Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts." In Festschrift E. Kitzinger (Dumbarton Oaks Papers 41), 453ff.

Nova York. 1978. The Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art (catálogo). Ed. K. Weitzmann. Metropolitan Museum of Art.

Nuremberg. 1983. Martin Luther und die Reformation in Deutschland (catálogo).

Olson, Carl ed. 1985. The Book of Goddess Past and Present. Nova York.

Onasch, Konrad. Die ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig.

_____. 1981. Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig.

Os, Henk van. 1984. Sienese Alterpieces, 1215-1460. Groningen.

Ostrogorsky, Georg. 1929. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits. Breslau. 2ª ed., Amsterdam, 1964.

_____. 1940. Geschichte des byzantinischen Staates. Munique. 2ª ed., 1952.

Ostrogorsky, Georg, e Philip Schweinfurth. 1931. "Das Reliquar der Despoten von Epirus." Seminarium Kondakovianum 4: 165ff.

Ouspensky, Leonid. 1978. Theology of the Icon. Crestwood, N. Y.

Ouspensky, Leonid, e Wladimir Lossky. 1952. Der Sinn der Ikonen. Berne e Olten.

Pace, Valentino. 1982a. "Armenian Cicilia, Cyprus, Italy, and Sinai Ikons." In Thomas J. Samuelian e Michael E. Stone, Medieval Armenian Culture, 291ff. Chico, Calif.: Scholars Press.

_____. 1982b. "Italy and the Holy Land: The Case of Apulia." In Folda 1982, 245ff.

_____. 1985. "Presenze e influenze cipriote nella pitture duecentesca italiana." Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 32: 259ff.

Pächt, Otto. 1961. "The 'Avignon Diptych' and Its Eastern Ancestry." In De artibus opuscule XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, 402ff. Nova York.

Pallas, Dimitrios I. 1965. "Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz." In Miscellanea Byzantina Monacensia, 2. Munique.

_____. 1979. "Le ciborium hexagonal de St. Demetrios de Tessalonique." Zograph 10: 44ff.

Pallucchini, Rodolfo. 1964. La pittura veneziana del trecento. Veneza.

Panofsky, Erwin. 1969. "Erasmus and the Visual Arts." Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32: 200ff.

Papageorgiu, Athanasios. 1969. Icons of Cyprus. Geneva.

Papageorgiu, Athanasios, e Doula Mouriki. 1976. Byzantine Icons from Cyprus. Benaki Museum Exhibition. Atenas.

Papageorgiu, Petros N. 1908. "Mnēmeia tēs en Thessalonikē latreias tu megalomartyros Demetriou." Byzantinische Zeitschrift 17: 321ff., esp. 342ff. e ilus. I-IV.

Parlasca, Klaus. 1966. Munienporträts und verwandte Denkmäler. Wiesbaden.

_____. 1969-80. Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano, ed. A. Adriani, ser. B. 3 vols. Palermo (vol. 1) e Roma (vols. 2-3).

Patrologiae cursus completus, series graeca. 1857-66. 161 vols. Ed. J. P Migne. Paris. Reimpresso em Paris, 1977.

Patrologiae cursus completus, series latina. 1841-64. 221 vols. Ed. J. P. Migne. Paris.

Pekary, Thomas. 1985. Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult, und Gesellschaft. Berlim.

Pertusi, Agostino. 1960. Giorgio di Pisidia Poeni. Vol. 1: Penegirici Epici. Studie patristica et byzantina 7. Ettal.

PG. Ver Patrologiae cursus completus, series graeca.

Phillips, J. 1973. The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1533-1660. Berkeley e Londres.

PL. Ver Patrologiae cursus completus, series latina.

Radojcic, Svetozar. 1956. "Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahr 1459". Jahrbuch der österreichischen-byzantinischen Gesellschaft 5: 61-83.

_____. 1957. Icônes de Serbie et de Macédoine. Belgrado.

_____. 1962. Ikonen aus Serbien und Makedonien. Munique.

Reiske, Johann Jakob, ed. 1829-30. Constantinus VII Porphyrogenetos. De ceremoniis aulae byzantinae. Corpus scriptorum historiae byzantinae IX. 1-2. Bonn.

Rice, D. Talbot. 1937. The Icons of Cyprus. Londres.

_____. 1959. Kunst aus Byzanz. Munique.

_____. 1972. "Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds." Jahrbuch für österreichische Byzantinistik 21: 269ff.

Ringbom, Sixten. 1965. Icon to narrative. Turku.

Rizzi, Alberto. 1972. "Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane." Thesaurismata 9: 250ff.

Rösch, Gerhard. 1978. Onoma Basileos. Studien zum offiziellen Gebrauch der Kaisertitel in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit. Viena.

Ross, Marvin C. 1962. Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, D.C. 2ª ed., 1965.

Rothemund, Boris. 1966. Handbuch der Ikonenkunst. 2ª ed. Munique.

Rueckert, R. 1957. "Zur Form der byzantinischen Reliquiare. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 8: 24ff.

Russo, Eugenio. 1979. "L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla: l'icona di S. Maria in Trastevere e Le piu antiche feste della Madonna a Roma." Bolletino dell' Istituto storico Italiano per Il medio evo e Archivio Muratoriano 88: 35ff.

Sahas, Daniel J. 1986. Icon and Logos: Sources in Eighth Century Iconoclasm. Toronto.

Ščepkina, Maria Vjaceslavna. 1977. Miniatjury Chludovskoj Psaltri (As miniaturas de Chludov Psalter). Moscou.

Schaffer, Christa. 1985. Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie. Regensburg.

Schioppalalba, Johann Baptist. 1767. In perantiquam sacram tabulam graecam S. Mariae Caritatis Venetiarum ab ampl. Card. Bessarione dona datam dissertatio. Veneza.

Schoenborn, Christoph von. 1976. "L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le Ier et le IIe concile de Nicée (325-787)." Paradosis 24.

Schulz, Hans Joachim. 1964. Die byzantinische Liturgie. Friburgo em Brisgóvia.

Schuster, Peter-Klaus. 1983. "Abstraktion, Agitation, und Einfühlung." In Hamburgo 1983, 115ff.

Seibt, W. 1983. "Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Reggiani." Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 33: 284ff.

Ševčenko, Ihor. 1972. "On Pantoleon the Painter." Jahrbuch für österreichische Byzantinistik 21: 241ff.

Sheperd, Dorothy G. 1969. "An Icon of the Virgin: A Sixth Century Tapestry Panel from Egypt." Bulletin of Cleveland Museum of Art 56: 90ff.

Skrobucha, Heinz. 1975. Meisterwerke der Ikonenmalerei. 2ª ed. Recklinghausen.

Soteriou, Georg, e Maria Soteriou. 1956-58. Eikones tēs Monēs Sina (Ícones do mosteiro de Sinai). Vol. 1: Ilustrações; vol. 2: Textos. Atenas.

Spamer, Adolf. 1930. Das kleine Andachtsbild. Munique.

Spatharakis, Ioannis. 1981. Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year of 1453. 2 vols. Leiden.

Speck, Paul. 1968. Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände. Supplementa Byzantina 1. Berlim. "Poems on Images" (Alemanha), 175ff.

_____. 1978. Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft. Munique.

Stefanescou, J. D. 1932-35. "L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient I." Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales 1: 21ff.; 3: 403ff.

Stichel, Robert H. W. 1982. Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Roma.

Rösch, Gerhard. 1978. Onoma Basileos. Studien zum offiziellen Gebrauch der Kaisertitel in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit. Viena.

Ross, Marvin C. 1962. Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, D.C. 2ª ed., 1965.

Rothemund, Boris. 1966. Handbuch der Ikonenkunst. 2ª ed. Munique.

Rueckert, R. 1957. "Zur Form der byzantinischen Reliquiare. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 8: 24ff.

Russo, Eugenio. 1979. "L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla: l'icona di S. Maria in Trastevere e Le piu antiche feste della Madonna a Roma." Bolletino dell' Istituto storico Italiano per Il medio evo e Archivio Muratoriano 88: 35ff.

Sahas, Daniel J. 1986. Icon and Logos: Sources in Eighth Century Iconoclasm. Toronto.

Ščepkina, Maria Vjaceslavna. 1977. Miniatjury Chludovskoj Psaltri (As miniaturas de Chludov Psalter). Moscou.

Schaffer, Christa. 1985. Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie. Regensburg.

Schioppalalba, Johann Baptist. 1767. In perantiquam sacram tabulam graecam S. Mariae Caritatis Venetiarum ab ampl. Card. Bessarione dona datam dissertatio. Veneza.

Schoenborn, Christoph von. 1976. "L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le Ier et le IIe concile de Nicée (325-787)." Paradosis 24.

Schulz, Hans Joachim. 1964. Die byzantinische Liturgie. Friburgo em Brisgóvia.

Schuster, Peter-Klaus. 1983. "Abstraktion, Agitation, und Einfühlung." In Hamburgo 1983, 115ff.

Seibt, W. 1983. "Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Reggiani." Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 33: 284ff.

Ševčenko, Ihor. 1972. "On Pantoleon the Painter." Jahrbuch für österreichische Byzantinistik 21: 241ff.

Sheperd, Dorothy G. 1969. "An Icon of the Virgin: A Sixth Century Tapestry Panel from Egypt." Bulletin of Cleveland Museum of Art 56: 90ff.

Skrobucha, Heinz. 1975. Meisterwerke der Ikonenmalerei. 2ª ed. Recklinghausen.

Soteriou, Georg, e Maria Soteriou. 1956-58. Eikones tēs Monēs Sina (Ícones do mosteiro de Sinai). Vol. 1: Ilustrações; vol. 2: Textos. Atenas.

Spamer, Adolf. 1930. Das kleine Andachtsbild. Munique.

Spatharakis, Ioannis. 1981. Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year of 1453. 2 vols. Leiden.

Speck, Paul. 1968. Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände. Supplementa Byzantina 1. Berlim. "Poems on Images" (Alemanha), 175ff.

_____. 1978. Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft. Munique.

Stefanescou, J. D. 1932-35. "L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient I." Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales 1: 21ff.; 3: 403ff.

Stichel, Robert H. W. 1982. Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Roma.

Stirm, Margarete. 1977. Die Bilderfrage in der Reformation. Quellen und Forschungen zur Reformationgeschichte 45. Gütersloh.

Stubblebine, James H. 1964. Guido da Siena. Princeton.

_____. 1966. "Byzantine Influences in Thirteenth Century Italian Panel Painting." Dumbarton Oaks Papers 20: 85ff.

Stylianou, Andreas. 1985. The Painted Churches of Cyprus. Londres.

Stylianou, Andreas, e Judith A. Stylianou. 1964. The Painted Churches of Cyprus. Atenas.

Tatič-Djurič, Mirjana. 1976. "Eleousa." Jahrbuch für österreischische Byzantinistik 25: 259ff. Temple, Richard. 1982. A search for Inner Meaning. Londres.

Thierry, Nicole. 1979. "La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne." Zograph 10: 59ff.

_____. 1980. "Deux notes à propos du Mandylion." Zograph 11.

Thon, Nikolaus. 1979. Ikone und Liturgie. Trier.

Tiflis. 1984. Katalog der mittelalterlichen Emails im Georgischen Staatlichen Museum der Schönen Künste (catálogo).

Treitinger, Oskar. 1938. Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höftischen Zereminiell. Jena.

Tronzo, William. 1988. "Between Icon and the Monumental Decoration of a Church." In Icon, 36ff. Baltimore: Walters Art Gallery.

Tronzo, William, ed. 1990. "Apse Decoration, the Liturgy, and the Perception of Art in Medieval Rome." In Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance, ed. W. Tronzo, 167ff. Bolonha.

Turner, Victor, e Edith Turner. 1978. Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives. Nova York: Columbia University Press.

Underwood, Paul A. 1967. The Kariye Djami. 4 vols. Londres.

Valentini, Roberto, e Guiseppe Zucchetti. 1942-46. Codice topografico della città di Roma. Vols. 2-3. Roma.

Velmans, Tania. 1978. La peinture murale byzantine à la fin du moyen Age. Paris.

_____. 1979. "Rayonnement de l'icône au XII^{e} et au début du XIII^{e} siècle." In Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines 1: 375ff. Atenas.

_____. 1983. "L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie." Cahiers archéologiques 31: 129ff. (também sobre a associação ao Juízo Final).

Verdenius, Willem Jacob. 1962. Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning. Leiden.

Vikan, Gary. 1982. Byzantine Pilgrimage Art. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

_____. 1988. "Sacred Image, Sacred Power." In Icon, 6ff. Baltimore: Walters Art Gallery.

Volbach, Wolfgang Fritz. 1940-41. "Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio." Rondiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 17: 97-126.

_____. 1952. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. 2^{a} ed. Mainz.

_____. 1958. Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. Munique.

Walter, Christopher. 1970. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris.

______. 1974. Ikonen. Munique e Genebra.

______. 1982. Art and Ritual of the Byzantine Church. Londres. (coletânea de artigos).

Warland, Rainer. 1986. Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte (=Römische Quartalschrift 41, supp.). Friburgo em Brisgóvia.

Warnke, Martin. 1968. "Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock." Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3ª ser., 19: 61ff.

______, ed. 1973a. Bildersturm. Die Zerstörung des Kunswerks. Munique.

______. 1973b. "Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster." In Warnke 1973a, 65ff.

______. 1984. Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt.

Washington, D.C. 1967. Handbook of the Byzantine Collection (catálogo). Dumbarton Oaks.

Weigelt, Curt H. 1928. "Über die 'mütterliche' Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts." Art Studies 6: 195ff.

Weinreich, Otto. 1929. Gebet und Wunder. Stuttgart.

Weis, Adolf. 1958. "Ein vorjustinianischer Ikonen-typus in S. Maria Antiqua." Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 8: 19ff.

______. 1985. Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas. Königstein im Taunus.

Weitzmann, Kurt. 1963. "Thirteenth Century Crusader Icons on Mt. Sinai." Art Bulletin 14: 179ff.

______. 1966. "Icon Painting in the Crusader Kingdom." Dumbarton Oaks Papers 20: 51ff.

______. 1967. "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century." In Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies. Londres. Também impresso em Oxford, 1966.

______. 1976. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Vol. 1. Princeton University Press.

______. 1978. The Icon. Nova York. (Versão alemã: Die Ikone, Munique, 1979)

______. 1982. Studies in the Arts at Sinai. Princeton University Press.

______. 1983. The Saint Peter Icon at Dumbarton Oaks. Washington, D.C.

______. 1984. "Crusader Icons and Maniera Greca." In Hutter 1984, 143ff.

______. 1986. "Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai." Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias 4.12: 63-116.

Weitzmann, Kurt, with M. Chatzidakis et al. 1965. Frühe ikonen. Viena e Munique.

______. 1982. The Icon. Nova York.

Wellen, Gherard A. 1961. Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit. Utrecht e Antwerp.

Wenger, Antoine. 1955. L'assomption de la très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^{me} au X^{e} siècle. Paris.

Wessel, Klaus. 1963a. Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen.

______. 1963b. Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten. Recklinghausen.

______. 1966. "Bild." In Reallexikon zur byzantinischen Kunst (Stuttgart) 1: 616ff.

Wessel, Klaus, e Helmut Brenske. 1980. Ikonen. Battenberg Antiquitäten Kataloge. Munique.

White, John. 1979. Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop. Londres.

Willms, Hans. 1935. Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus. Münster.

Wilpert, Josef. 1903. Die Malereien der Katakomben Roms. Friburgo em Brisgóvia.

_____. 1907. "L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella del Sancta Sanctorum." L'Arte 10: 161ff.

_____. 1914-17. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII Jahrhundert. Vols. 2-4. Friburgo em Brisgóvia.

Wilson, Ian. 1978. The Shroud of Turin: The Burial Cloth of Jesus Christ? Ed. rev. Nova York: Image Books.

Wlosok, Antonie. 1978. Römische Kaiserkult. Darmstadt.

Wolf, Gerhard P. 1990. Salus Populi Romani: Studien zur Geschite des römischen Kultbildes im Mittelalter. Weinheim.

Wolff, Robert L. 1948. "Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople." Traditio 16: 319ff.

Wright, David H. 1963. "The Earliest Icons in Rome." Arts Magazine 38: 24ff.

Wulff, Oskar. 1903. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Estrasburgo.

Wulff, Oskar, e Michael Alpatoff. 1925. Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau/Dresden.

Zaloscer, Hilde. 1961. Porträts aus dem Wüstensand. Viena e Munique.

_____. 1969. Vom Mumienbildnis zur Ikone. Wiesbaden.

_____. 1974. Die Kunst im christlichen Ägypten. Viena.

ÍNDICE DE PESSOAS E LUGARES

A
Aachen; 425, figs. 202-203
Aachen-Burtscheid; 423, fig. 197
Aarão (sumo sacerdote); 218
Abd el-Malik, califa; 169
Abgar IX, rei da Síria; 70, 257-263, 268, 271, 274, figs. 126-27
Abraão (patriarca); 239
Abraão, bispo; 110, 113, fig. 45
Abu Girgeh (Egito); 169
Academia S. Luca. *Ver em* Roma
Accarisi, Grazioso; 440
Acton, Coleção. *Ver em* Florença
Adão; 354, 361, 370, 590
Adriano, imperador; 119
Adriano I, papa; 292, 173 n. 14, 318 n. 46
Adriático, costa do; 440
Afonso I (o sábio); figs. 185-186
Afonso X, rei de Castela; 393
África setentrional; 61, 130
Ágata, Sta.; 464
Agen (França); 383
Agostinho, Sto.; 72, 587, 517 n. 46
Agnolo de Tura; 513
Akhmim; 148
Alá; 169
Alberti, Leon Battista; 593
Aleixo, Sto.; 405-406, 417
Aleixo I, imperador; 229, 264
Alexander, Paul J.; 183
Alexandre, imperador; 125
Alexandre I, papa; 386, fig. 183
Alexandria; 149
Alpes; 525
Altdorfer, Albrecht; 571
Altemps, cardeal; 609
Altenberg, Mosteiro Premonstratense de; 561, fig. 273
Alte Pinakothek. *Ver em* Munique
Altman, bispo; 423
Alto Reno; 423
Altötting; 537
América do Sul; 51
Amparo, Virgem do; 52, fig. 10
Amsterdam; 537
Ana, Sta. (mãe de Maria); 40, 144, 370, fig.65
Ana Comnena (filha de Aleixo I); 264, 326
Anacleto II, papa; 411
Anastácio (cônsul); 133, fig. 60
Anastácio I, imperador; 133
Anastácio de Sinai (teólogo); 8, 149, 171
Ancona; 456
Andes, peregrinação nos; 271, fig. 133
André, o Apóstolo; 318 n. 46
André, o Tolo; 455
Angélica; 439
Antemio (imperador romano); 127
Antiga Cairo. *Ver* Cairo
Antiga Capela. *Ver em* Regensburg
Antiga S. Pedro. *Ver em* Roma
Antino; 108
Antinoe (Egito); 105
Antinópolis (Egito); 108, fig. 41
Antióquia; 44, 228
Antonello da Messina; 441-443
Antoniazzo Romano; 412, 436-437, 555-559, figs.268-69
Antonio, arcebispo; 348
Antonio (padre monástico); 484
Antuérpia; 597
    Museu Meyer van den Berg; 527, fig. 248
Anúbis; 108
Apeles; 602
Apolo; 44, 56 n. 53
Apolo, Mosteiro Sto. *Ver em* Bawit
Apolo, Sto.; 100
Apúlia; 313-314, 431, 435
Aquileia; 244
Arábia; 54 n. 13
Aracoeli. *Ver em* Roma, Sta. Maria em Aracoeli
Arakas, Mosteiro. *Ver em* Lagoudera
Arcádio, 162
Arco de Tito. *Ver em* Roma
Arezzo; 498, 510
Argentina; 51
Aristides; 44
Aristóteles; 184
Armênia; 181
Arquipo; 348
Arquivo Central do Estado. Ver Düsseldorf
Arta (Grécia); 91, 234, fig. 111
Artemidoro; 43
Artêmio (padroeiro da Igreja); 292
Ártemis de Éfeso; 43, 46, 68
Arzamon, Rio (Mesopotâmia); 66
Asbesto, bispo; 182
Asinou (Chipre); 304
Assis; 486
    Sta. Chiara; fig. 218
    Sta. Maria degli Angeli; 457
    S. Francisco de, 457, 506, fig. 241; Igreja inferior, 457, 488
Atanásio; 186

Nota: Referências a Cristo, Jesus e Maria aparecem no Índice de Temas

Atena; 4, 56 n. 53
Atena Promacos; 41
Atenas; 60, 214, 363, 366
  Bizantino, Museu; fig. 177
Augustiner, Museu (Friburgo); 26
Augusto, imperador; 400, 411
Augusto (filho do imperador); 165
Augusto III, rei da Saxônia; 602
Aurillac (França); 383
Auvergne (França); 383
Avery, Myrtilla; 173 n. 10
Avignon; 532
Azolina (eremita); 440

B

Baal; 169, 615 n. 24
Babić, Gordana; fig. 137
Baco, S.; 72, 108, 137, 171, fig. 40
Badia a Isola; 513
Bálcãs; 30,214, 224, 229, 358
Balduíno (imperador latino de Constantinopla); 265
Balsamon, Teodoro; 344
Baltimore, Walters Art Gallery; 535, fig. 256
Bamberg; 293
Barba Ruiva, imperador; 412, 426, 319 n. 71
Bárbara, Sta.; 144, figs 65-66
Barbari, Jacopo de; 593
Barbaro (cronista); 241
Barbazza; 420 n. 36
Barberini, F., Sênior; 446 n. 40
Bardas, César; 91
Bardi, família; 501
Bari; 313-14
Barletta; 126
Barna de Siena; 530
Barônio, cardeal; 609, 611
Barozzi, bispo; 437
Bartholomaeus Tridentinus; 419 n. 5
Basílica. *Ver em* Roma
Basílio, Magno S.; 186-87
Basílio (cônsul); 138
Basílio (superior dos bogomilos); 343
Basílio I, imperador; 203-205, 209-10, 139 n. 5, 224 n.16, 318 n. 54
Basílio II, imperador; 125
Bavária; 537, 609
Bawit (Egito); 116, figs. 45 48
  Sto. Apolo, Mosteiro; 110, 138, fig. 49
Baxandall, Michael; 567
Bayerische Staatsbibliothek (Munique); fig. 53
Beatriz (eremita); 274, 440
Beda (o venerável); 292
Beirute; 241, 388
Belém; 5, 354-56
Bellarmine, cardeal Roberto; 609
Bellini, Giovanni; 455, 595, 597, fig. 285
Benedito Biscop; 292
Benjamin, Walter; 120
Berenice; 47, 276 n.32 (*ver também* Verônica, Sta)
Berenson, Bernard; 471
Berlim; 23, 89, 162, 234
  Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; 110, 113, 127, 493, 540, figs 24, 45, 54, 61, 233, 258-59, 261
Berlinghieri, Bonaventura; 477 n. 12, 515 n. 8
Berlinghiero; 26, 463, 464, 466, 477 n. 11
Bernard d'Angers; 383
Bernardo de Claraval; 387
Bernardino, S.; 393, 440, 498
Bernini, Giovanni Lorenzo; 271
Berry, duque de; 537-38
Bertelli, Carlo; 28
Berytus. *Ver em* Beirute
Bessarion, cardeal; 401, 437, 555-56, 446 n. 40
Bevan, Edwyn; 4, 43
Biblioteca Nacional. *Ver em* Madri
Bibliothèque Nationale. *Ver em* Paris
Bizâncio. *Ver* Constantinopla
Bizantino, Museu. *Ver em* Atenas
Blachernae, Igreja de. *Ver em* Constantimopla
Boccaccio, Giovanni; 588
Boêmia; 423, 427,-28, 430, 441, 550, 568
Bolonha; 455, 463, 467, 535, fig. 223
  Monte della Guardia; 439, 440, 463, fig. 210
  Pinacoteca Nazionale; fig. 252
  Sta. Maria de Reno; 439
Bonifácio, papa; 77
Borbo S. Sepolcro. *Ver em* Florença
Borgia, Francisco; 609
Borgonha, duque; 535, 538
Boschini, Marco; 249, fig. 124
Bósforo; 259, 426
Boso, rei; 383
Botticelli, Sandro (Alessandro Filipepi); 535, fig. 253
Brandan (agente de Dürer); 593
Brandenburg, eleitor de; 587
Breckenridge, James; 163, 164, 165
Brentano, Clemens von; 258
Brescia; 113
Březnice (Boêmia); 428, 568, fig. 204
British Library. *Ver em* Londres
Brno; 427
Brockhaus, Heinrich; 21
Brooklyn (N.Y.); 162
Brown, Peter; 49, 74, 197
Bruges; 545, 553, 598
  Museum van het Sint Janshospitaal; figs. 262 a-b
  S. Jacó; 598
Brunswick; 388
Bruxelas, Musées Royaux d' Art et d' Histoire; fig. 183
Budapeste; 463
Buenos Aires; fig. 10
Bugenhagen, Johann; 592
Bulgária; 343
Buñuel, Luis; 51
Buonaguida Lucari; 494, 511
Burg Karlstein. *Ver em* Praga

C

Cabinet des Médailles. *Ver em* Paris
Cairo
  Museu Egípcio; fig. 41
  S. Jorge, Igreja de; 105, fig. 37
Calcedônia; 40
Calisto II, papa; 402
Calisto, Catacumba de. *Ver em* Roma
Calisto (catacumba); 100
Calvino, João; 17, 582, 588
Cambrai, 552-53, 555, 571
Campin, Robert; 539
Campo de Marte, convento de. *Ver em* Roma
Campossanto. *Ver em* Pisa
Cantacuzeno, imperador; 253 n. 33, 445 n. 27
Capadócia; 328, 361 (*Ver também* Görene)

Capela dos Cônegos. *Ver em* Roma
Capela Palatina. *Ver em* Palermo
Capela Paulina. *Ver em* Roma
Capitólio, Monte. *Ver em* Roma
Capranica; 414
Caracala, imperador; 127
Caracala, termas. *Ver em* Roma
Carlos Magno; 379-380, 428
Carlos IV, imperador; 412, 427-28
Carmo, Igreja do. *Ver em* Siena
Carpaccio, Vittore; 304
Casa Horne. *Ver em* Florença
Casa para os Cegos. *Ver em* Constantinopla
Castelchiodato; 414
Castel Sant'Angelo. *Ver em* Roma
Castelseprio; 133
Castiglione, Baldassare; 603
Cástulo, S.; 567-68
Catarina, Sta.; 24-26, 314, 346, 435, 484-85, 491, 505, 507, 523, fig. 226-27
Catedral, Museu da. *Ver em* Freising
Catedral de Tito. *Ver* Heraklion
Cáucaso (Georgia); 232
Celestino III, papa; 270
Cencio Camerario; 79
Cennini, Cennino; 21, 593
Ceres; 68
Cesaréia de Felipe; 46
Cesário (oratório); 130
Cesário de Heisterbach; 425
Chagall, Marc; 23
Chalcoprateia, Igreja. *Ver em* Constantinopla
Chalke (Portão de Bronze). *Ver em* Constantinopla
Champmol; 530
Chaniá (Creta), Piazza S. Marco; 249, fig. 123
Chartres; 381-83, 391
Chaucer, Geoffrey; 271
Cheimeutissa, Igreja. *Ver em* Constantinopla
Chiesa Nuova (Oratorianos). *Ver em* Roma
Chigi-Saracini, Coleção. *Ver em* Siena
Chilander, Mosteiro de. *Ver em* Monte Atos
Chimay; 425
Chios, Nea Moni (Igreja); 214
Chipre; 28, 428, 430, fig. 205
Chonae; 305
Chora, Mosteiro (Kariye Camii). *Ver em* Constantinopla
Cibele; 37-39
Cícero; 68
Cimabue (Bencivieni di Pepo); 503, 507, 516 n. 23
Cini, Coleção. *Ver em* Veneza
Cipriano, S.; 99
Cirilo de Alexandria; 40, 54 n. 3
Città di Castello; 513
Clara, Sta.; 452
Claudio de Turim; 395 n. 13
Claudio Gótico, imperador; 109
Clemente, S.; 406
Clemente V; 419 n. 4
Clemente de Toscanella; 437
Clementino (cônsul); 133
Clermont-Ferrand (França); 382
Cleve, Joos van; 597-98, fig. 286
Cleveland (Ohio), Museu de Arte; 428, 466, fig. 203, 212
Clonza (gravador); 249, fig. 123
Cluny; 384
Cola di Rienzo; 86, 411
Coliseu. *Ver em* Roma
Colle di Val d'Elsa; 504, 507
Colônia; 272, 385, 423, 542, 561
    Museu de Arte do Leste da Ásia; fig. 184
Colosso (Frígia); 348
Coluna de Constantino; 281
Comodila, Catacumba de (Câmara de Leão). *Ver em* Roma
Conques; 384
    Sta. Fides, fig. IV
    Constança; 527
Constantina (filha de Constantino I); 178
Constantino, Coluna de; 281
Constantino I (Magno), imperador; 38, 126, 130-31, 178, 181
    estátua de; 68, 126
    sonho de; 5, 9, 152, 399, 532
Constantino V, imperador; 42, 181, 183-84, 196
Constantino VI, imperador ; 196
Constantino VII, imperador; 227, 260
Constantino IX, imperador; 326, 139 n. 5
Constantino de Rodes; 224 n. 16
Constantino Lips; 232
Constantinopla; 28, 38, 47, 133, 162-63, 257-65, 293, 313, 326, 345, 347, 357-58, 385, 388, 393-404 passim, 426, 430, 466, 471, figs 24, 125, 198 (*Ver também* Istambul)
    Blachernae, Igreja de; 75, 91, 223, 229, 231-32, 247, 358, fig. 111
    Capela do Palácio (perto de Faros); 91, 237-38, 257, 263
    Casa para os Cegos; 89
    conquista de; 30, 239, 426, 437
    concílios de; 189, 192
    Chalcoprateia, Igreja (Igreja de Nossa Senhora); 61, 232, 234, 358, 55 n. 21
    Chalke (Portão de Bronze); 193
    Cheimeutissa, Igreja; 61Igreja dos Apóstolos; 237, 437, 224 n. 16, 225 n. 24
    Chora, Mosteiro (Kariye Camii); 214, 285
    Cristo como Benfeitor, Mosteiro; 425
    Cristo o Todo-Misericordioso, Mosteiro (Panoiktirmon); 313
    Eleousa (Maria E.), Mosteiro; 282, 358
    Filantropo, Mosteiro do; 297
    Fórum; 126, 281
    Grande Palácio Imperial; 9-10, 155, 193, 196, 229, 139 n.5; Templo da Virgem, 206; sala do trono, 163, 205, 209-10
    Hagia Sofia; 181, 193, 197, 203, 206-10, 237-39, 263-65, 344 figs. 91, 94; mosaicos em, 125, 203-06, 209, 264; hábitos e procissões, 281, 283, 285, 292; relíquias em, 227-232; Capela de S. Nicolau, 238
    Hagia Soros; 61, 232, 296. (*ver também* aqui Chalcoprateia, Igreja de)
    Hipódromo; 343
    e a Hodegetria; 89-91, 227, 232-34, 240, 244, 249, 283, 357, figs. 111, 177
    Hodegon, Igreja; 61, 91
    Igreja franciscana; 488
    (e o imperador); 179, 228, 262
    Kecharitomene, Mosteiro; 297, 301, 358
    (e o manto de Maria); 40, 41, 229, 247, 455
    milion; 196
    Nova Igreja (Nea Ekklēsia); 211, 318 n. 54
    Pantocrator, Mosteiro (imperial); 61, 91, 240, 295, 358; Igreja de S. Miguel, 287; Igreja da Virgem, 283, 287; regras da, 61, 212, 234, 282-83
    Portão Dourado; 262, 319 n. 73
    Sta. Irene, Igreja de; 193
    S. Foteino, Capela de; 231
    S. Miguel, Igreja de (Anaplous); 348
    S. Miguel, Mosteiro (Sosthenion); 326
    Studion, Mosteiro;181, 183 (*ver tam-*

bém Teodoro de Studion)
  Termas de Zeuxippos; 126
  Virgem Beneficente, Mosteiro da; 292
  Virgem na fonte da cura, Igreja; 41, 224 n. 16
Coppo di Marcovaldo (Coppo de Florença); 475, 491, 493-94, 497-98, 501-03, 505-506, figs. 234-235
Corinto; 234
Coripo; 41
Cosme, S.; 161
Cosme Vestitor; 55 n. 21
Cracóvia; 567
Cranach, Hans; 592
Cranach, Lucas, Senior; 587, 589-592, fig. 283-284
Creta; 30, 249, 431
Crevole; 498
Crisóstomo, João; 31
Cristo como Benfeitor, Mosteiro. *Ver em* Constantinopla
Cristo o Todo-Misericordioso, Mosteiro (Panoiktirmon). *Ver em* Constantinopla
Cristóvão, S.; 391, 540
Cupido; 595
Cuthbert, S.; 292
Czestochowa (Polônia); 427

D

Daddi, Bernardo; 503
Dafne (Grécia); 214, 218, figs. 100-101
Damasco; 393
Damião, S.; 161
Daniel (profeta); 125, 148
Daniel Estilita; 74
Dante; 274
Dantini (mercador); 532
Davi, rei; 209, 367, 370
Décio, imperador; 244
Decker, Bernard; 548
Della Rovere, família; 436
Della Scala, família; 427
Demétrio, S.; 44, 46, 74, 82, 102, 105, 118, 144, 154, 155, 158, 240-41, figs. 65, 115-116
Demus, Otto; 213
Denis, S. *Ver* Dionísio, o Areopagita
Diana de Éfeso; 39
Didron, Adolphe Napoléon; 19-21, 29
Diessenhofen; 527
Dinkelsbühl; fig. 280
  Spitalskirche; 589
Diocleciano; 126-127
Dionísio de Furna; 20
Dionísio, o Areopagita; 155, 161, 547
Dionísio (menino-deus pagão); 152
Dioscuri; 46
Dobschütz, Ernst von; 43, 66, 68, 69, 89
Domingos, S.; 409, 501, 506
Donaueschingen; 26
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte; fig. 265
Dragutin (filho de Helena); 431
Dresden; 589, 602-03
  Staatliche Kunstsammlungen, fig. 290
Dublin; 412, 556, fig. 269
Duccio di Buoninsegna; 26, 451-53, 470-76, 491, 498, 501-07, 510-14, figs. 240, 243, 245-246
Dumbarton Oaks. *Ver em* Washington, D.C.
Dura Europos; 259
Durazzo (Albania); 44
Dürer, Albrecht; 272, 569, 580, 587, 592, 593, 595, 597-98, figs 136, 282
Düsseldorf, Arquivo Central do Estado; fig. 200

E

Ebner, Margareth; 529
Eckhart (Mestre E.); 527
Edessa (Síria); 5, 66-82 passim, 228, 237, 257-262, 405-406
Éfeso; 38-41, 179
Efraim (místico); 328
Egídio, Sto.; 507
Egito; 28, 29, 105, 108, 110, 118-120, 131, fig. 58; fuga para, pela sagrada família, 323, 347, 354, 356
Einsiedeln; 540
Eleousa (Maria E.), Mosteiro. *Ver em* Constantinopla
Elias (profeta); 83, 314, 316, 435, 615 n. 24
Elizabete. *Ver* Isabel
Elvira; 178
Emilia (Italia); 439
Enrico (monge); 507
Enéias; 41
Epidauro; 44
Epifânio, bispo; 39, 178
Epstein, Ann; 328, 342
Erasmo de Rotterdam; 581, 587, fig. 282
Escorial (Espanha); fig. 185-86
Esculápio; 43-44, 46-47
Espanha; 51, 556
Espanhola, Capela. *Ver em* Florença
Essen; 382
Estados Unidos; 23
Estampes, conde de; 553
Estêvão, o Jovem; 196, 360
Estêvão, rei da Sérvia; 234
Estêvão, Sto.; 44, 61
Estêvão III, papa; 78
Estrasburgo; 585
Euchaita; 326
Eudócia (cunhada da imperatriz Pulquéria); 70
Eudóxia, Sta.; 232
Eulálio (pintor); 324
Eusébio, bispo; 47, 178, 262, 198 n. 3
Eustólia, Sta.; 305
Eustratios, Sto.; 313
Eutiques; 108, 162, fig. 42
Evágrio (cronista); 69, 262, 198 n. 10
Eva; 354, 370
Eyck, Jan van; 272, 542, 545, 555, 597-98, fig. 261, 287
Ezequiel (profeta); 367

F

Faium (Egito); fig. 25
Faraó; 76
Fé, Santa.; 383-384, 560
Feira do Milho. *Ver em* Florença
Felicetti Liebenfels, Walter; 26
Felipe, o Apóstolo; 97, fig. 26
Felipe de Croy; 425
Fermo (Marche); 440-41, 443, fig. VII
Ferrara; 2, 552
Fides, Sta.. *Ver* Fé, Santa
Fiesole; 493
Filae; 39
Filantropos, Mosteiro. *Ver em* Constantinopla
Filiberto, S.; fig. 181
Filípico Bardanes, imperador; 126, 196
Filostórgio; 126
Fizion (cronista); 583

Fleury; 402
Florença; 21, 388, 425, 435, 441, 451, 493-510, 532
  Acton, Coleção; 467
  Borgo S. Sepolcro; 493, fig. 233
  Casa Horne; 467, fig. 233
  Concílio de; 2, 552
  Espanhola, Capela; 271
  Feira do Milho; 504
  Impruneta; 393, 439
  Ognissanti; 503
  Or San Michele; 393, 503
  Sta. Croce; 455, 491, fig. 231-32
  Sta. Maria Maggiore; 493, fig. 234
  Sta. Maria Novella; 501
  SS. Annunziata; 393, 493
  SS. Trinitá; 503, 516 n. 23
  S. Marco; 156, fig. 76
  servitas, igreja dos; 441, 493
  Uffizi; 450, 452, 467, 505, fig. 213, 240
Fócio, patriarca; 182, 205-210, 199 n. 24
Foligno; 604
Forli; 540, fig. 257
Fórum. *Ver em* Constantinopla
Fórum Romano. *Ver em* Roma
Fórum Trajano. *Ver em* Roma
Foy, Santa. *Ver* Fé, Santa.
França; 268, 381, 431, 537
Francesca Romana; 411
Franciscanos; 87
Francisco (agente de Portugal, segundo Dürer); 593
Francisco de Assis, S.; 14, 248, 391, 457, 461, 485-91, 504-07, 530, 540, figs. 228, 230-32, 241
Frankfurt; 192, 380
  Liebfrauenkirche; 550
  Liebieghaus; 561, fig. 273
  Städelsches Kunstinstitut; 597, fig. 287
Freising; 427
  Catedral, Museu da; fig. 201
Frey, Dagobert; 525, 529
Friburgo, Museu Augustiner; 26
Frígia; 37
Fröndenberg (Westfalia); 550, 555, fig. 265
Fursy de Bruille, cônego; 552

G

Gabriel (anjo); 240, 353, 354, 318 n. 46
Galatina (Apúlia); 435
Galbios; 55 n. 21
Galério, imperador; 133, fig. 59
Gália; 76
Galícia; 1
Garrison, Edward B.; 447, 506
Gaudioso; 82, fig. 79
Gautier de Coinci; 393
Gauzbert (ourives); 379
Genebra; 582
  S. Pierre; fig. 279
Gênova; 426, 594
  S. Bartolomeo degli Armeni; 259, fig. 126-27, III
Georgia (Ásia central); 287, 363
Geraldo, S.; 383
Germânia; 527, 567
Germanisches Nationalmuseum. *Ver em* Nuremberg
Germano, patriarca; 76, 180, 183, 239
Germigny-des-Prés; 380
Gesù Nuono. *Ver em* Nápoles
Geta (filho de Sétimo Severo); 127
Getsemani, Jardim de; 270
Ghent, S. Pierre (abadia); 385
Ghiberti, Lorenzo; 552
Giacomo delle Marche, S.; 440
Giordano da Rivalto, frei; 388, 425
Giorgione; 594, 595
Giotto di Bondone; 447, 470, 503, 506, 511, 532
Giovanni Pisano; 471, 510
Giunta Pisano; 457, 461, 467, fig. 216
Goes, Hugo van der; 589
Gólgota; 149, 237
Goncharowa, Natalya; 23
Göreme (Capadócia), Tokale Kilise; fig. 173
Gotha; 590
Grabar, André; 164, 169, 440
Grado; 155
Grande Igreja. *Ver* Constantinopla, Hagia Sofia.
Grande Mãe. *Ver* Cibele
Grande Mosteiro de Lavra. *Ver em* Monte Atos
Grande Palácio Imperial. *Ver em* Constantinopla
Gregório (o Teólogo); 342
Gregório I, papa; 10-11, 400, 401, 435, 455, 198 n. 9, 574 n. 8
Gregório IV; 82
Gregório IX, papa; 419 n. 9, 515 n. 10
Gregório de Nicomédia, bispo; 346
Gregório de Nissa; 324
Gregório de Tours; 76, 55 n. 33
Gregório Magno. *Ver* Gregório I, papa
Gregório Melissenos, patriarca; 2
Gregório Taumaturgo; 313
Greve (Toscana); 493
Grimm, Wilhelm; 258
Grüneisen, W.; fig. 87
Guido de Siena; 474, 475, 497-98, 501-07, 517 n. 62, fig. 242
Gumpenberg, Wilhelm; 609
Gutenberg; 17, 587

H

Hager, Hellmut; 461
Hagia Sofia. *Ver em* Constantinopla; Ohrid
Hagia Soros. *Ver em* Constantinopla
Havara (Egito); 119
Hayne de Bruxelas; 553, 571, fig. 267
Heemskerck, Maarten van; 598, fig. 289
Helena (patrona sérvia); 431, fig. 206
Henrique II, imperador; 567
Hera (Hypercheiria); 44
Heráclio, imperador; 42, 47, 66, 75, 164
Heraklion (Creta), Catedral de Tito; 249
Hércules; 313
Hermes; 108
Herodes, rei; 354
Heydenreich, Ehrhard; 569
Hieréia; 181
Hipatio, bispo; 179
Hipódromo. *Ver em* Constantinopla
Hodegon, Igreja. *Ver em* Constantinopla
Homero; 68
Honório III, papa; 270, 94 n. 60
Hórus (filho de Ísis); 39, 71
Hosios Lukas (Igreja na Grécia central); 214, 218, figs. 102, 104
Hospital do Espírito Santo. *Ver em* Roma
Houston (Texas); 555
Hubmaier, Balthasar; 569
Hugford, Ignazio; 393
Hugo, Victor; 20, 33 nn. 1 e 2
Huizinga, Johan; 521
Humberto da Silva Candida; 345
Hungria; 427, 428

I

Igreja da Dormição. *Ver em* Nicéia
Igreja dos Apóstolos. *Ver em* Constantinopla
Imervard, bispo; 388
Império Romano; 39
Impruneta. *Ver em* Florença
Inácio, patriarca; 182
Inês, Sta.; 123 n. 29
Inglaterra; 560
Ingolstadt; 609
Inocêncio III, papa; 79, 91, 270
Instituto Centrale de Restauro. *Ver em* Roma
Irene, Sta.; 99, 100, fig. 27
Irene (comitente do ícone da Virgem); 244, fig. 118
Irene (cunhada de Ana Comnena); 264
Irene (esposa de Aleixo I), imperatriz; 264, fig. 130
Irene (esposa de Leão IV), imperatriz; 181, 193
Irene Petralifa; 357, 412
Isaac, imperador; 91
Isaac, príncipe (irmão do imperador); 283, 285-87, 324-326
Isabel (mãe de João Batista); 356
Isaías (monge); 357
Isidoro de Pelúsio; 37-38
Ísis; 39, 47, 71, fig. 7
Istambul (*ver também* Constantinopla)
  Kariye Camii (Mosteiro de Chora); 214
  Museu de Arqueologia; 231, figs. 108-09
Ivan, o Terrível; 265
Iznik, *ver* Nicéia

J

Jacó (monge); 353, 378 n. 134
Jacó (patriarca); 367, 502
Jacopino di Francesco; 467
Jacopone da Todi; 470
Janin, Raymond; 358
Jannis. *Ver* João (o Gramático), patriarca
Januário, S.; 122 n. 13
Jasna Gora (Polônia); 427
Jawlensky, Alexey von; 23
Jeová; 8, 48, 583
Jeremias, Mosteiro. *Ver em* Saqqara
Jerusalém; 41, 70, 183, 213, 248, 356, 367, 427, 428, 435, fig. 9
  como fonte de imagens, 89, 279, 232, 238, 388, 393-94
  conquista de, 268, 400;
Jesus. *Ver* no Índice de Temas nas entradas para Jesus
Jizo; 385
João (o Gramático), patriarca; 181
João (monge); 314
João (pintor); 309
João, o Apóstolo. *Ver* João, o Evangelista
João, o Bom, rei da França; 532, fig. 251
João, o Evangelista; 137, 161, 162, 244, 348, 382, 412, 457, 505-06, 527, 529-30, 535, 318 n. 46
João II Comneno, imperador; 212, 234
João IV, patriarca; 48
João V, imperador; 259
João VI, Cantacuzeno; 253 n. 33, 445 n. 27
João VII, papa; 155-56, 169, 192, 402
João X, papa; 79
João Batista; 137, 161, 171, 218, 282, 287, 292, 346, 366, 542, 556, fig. 85, 160
João Clímaco; 265, 347
João Damasceno; 38, 163, 179, 183, 328, 54 n. 16 e 21, 199 n. 36, 375 n. 65
João de Éfeso; 113
João de Euboca; 62
João de Euchaita; 345
João Diácono; 419 n. 4
João Henrique, margrave; 427
João Ítalo; 343
João Scylitzes; 229, fig. 107
Joaquim (pai de Maria); 370
Jonas (profeta); 31
Jonas de Orléans; 382
Jordão (rio); 46
Jorge, o Pisidiano; 66
Jorge, S.; 160, 240, 287, 293, 297, 314
José (pai de criação de Jesus); 197, 370, 537, 597
José (pintor); 198 n. 10
Josefina, imperatriz; 428
Juliana de Imola, Sta.; 517 n. 46
Juliano (o Apóstata), imperador; 38, 44, 68, 122 n. 5
Julio II, papa; 604
Julita, Sta.; 99
Jung, C. G.; 12
Juno; 244
Júpiter; 400
Justina; 99
Justino (cônsul); 137, 162, fig. 61
Justino II, imperador; 41, 42, 189, fig. 92
Justiniano I, imperador; 28, 41, 165, 55 n. 21
Justiniano II, imperador; 163-65, 169, fig. 81-82

K

Kachuli (Georgia); 232
Kahn (proprietário da imagem da Virgem no trono); 471, 474, 475
Kamuliana (Síria); 66, 69, 70, 130, 137, 178
Kandidos, 55 n. 21
Kandinsky, Wassily; 23
Kansas City (Mo.), William Rockwell Nelson Gallery of Art – Mary Atkins Museum of Fine Arts; 553, 555, fig. 267
Karanis (Egito); fig. 7
Karlstadt, Andreas; 581
Karm al-Ahbariya (Egito); fig. 38
Kaschauer, Jakob; 427
Kästner, Erhart; 10
Kastoria (Grécia); 363, 466
  Museu de Arqueologia; fig. 163
Kauleas, patriarca; 211
Kazhdan, Alexander; 213, 328, 342
Kecharitomene, Mosteiro. *Ver em* Constantinopla
Kiev; 22, 70, 72, 83, 108, 137, 160, 171
  Museu de Arte Ocidental e Oriental; figs. 22, 40, 85
Kitzinger, Ernst; 158, 160, 165
Kokkinobafos (Bitínia); 353
Kondakov, Nikodimos Pavlovick; 22, 23, 33 n. 11
Krautheimer, Richard; 154
Kretzenbacher, Leopoldo; 1, 241
Krieg, Paul; 271
Krüger, Klaus; 488
Kruse, Helmut; 127
Kunsthistorisches Institut. *Ver* Mainz
Kykkos (Chipre); 357, 366-67, 370, 430, 467

L

Lácio; 79, 87, 412, 414, 416, 447, 494
Ladner, Gerhard B.; 486

Lagoudera (Chipre); 354
  Arakas, Mosteiro; 287, 296-97, 363, 366, figs. 139-142, 176
Lakladidze, família; 377 n. 107
Lambeck, Peter; 91
Lamberto, S.; 552
Laon (França); 268, 431, fig. 131
Latrão (Complexo Laterano). *Ver em* Roma
Laudesi, irmãos; 393, 455, 516 n. 25
Lázaro (irmão de Maria e Marta); 47, 304
Lázaro (pintor); 196
Le Puy (França); 382
Leão, arcebispo; 224
Leão (doador); 363
Leão I (Magno), imperador; 40, 55 n. 21
Leão I (Magno), papa; 412, 559
Leão III, papa; 197, 399
Leão III (o Isauriano), imperador; 169, 180
Leão IV, imperador; 181, 193
Leão V, imperador; 181, 193, 197, 199 n. 26
Leão VI, imperador; 209-11, fig. 94
Leão da Calcedônia, metropolitano; 263
Leinberger, Hans; 548, 567-68, 571, 573, fig. 275
Leningrado; 313, 367
Leon, arcebispo; 358
Leonardo da Vinci; 594, 602, 604
Leôncio de Chipre; 73
Leptis Magna (África Setentrional); 130
Leskov, Nikolai S.; 22
Levy, cardeal; 556
Libânio; 44
Lida; 70, 232
Liebfrauenkirche. *Ver em* Frankfurt
Liebieghus. *Ver em* Frankfurt
Liège; 555, fig. 266
  S. Tiago, Mosteiro; 552
Limoges (França); 379
Liverpool; 133
Livy; 68
Lombardos, corte dos; 172
Londres; 463, fig. 51
  British Library; fig. 247
  National Gallery; fig. 285
  Westminster, Abadia de; 560, fig. 271
L'Orange, Hans Peter; 158, 161
Lorenzetti, Ambrogio; 552
Lorenzetti, Pietro; 510, 530, fig. 250
Loreto; 609
Louvre. *Ver* Paris, Museé National du Louvre
Lucas, o Evangelista; 31, 69, 89-90, 179, 305, 400, 436, 440, fig. 14, 210, VII
  ícones de Cristo de; 78-79, 399, 406
  ícones marianos de; 4, 59-92, 179, 248-249
  imagens atribuídas a; 82, 401, 425, 428, 439, 571
  lenda de; 62, 70-72, 78-79, 89, 436-37, 598
  réplicas de ícones de Lucas; 82, 87, 414, 425-28, 464, 550
  seus ícones na Boêmia; 550, 568
  seus ícones na Grécia; 91
  seus ícones em Roma; 70, 82-83, 399, 404, 409, 555-56
  seus ícones em Veneza; 248, 249
  e o verdadeiro ícone; 400, 406, 550-553
Lucca (Toscana); 26, 450, 463-64, 510, figs. 180, 182, 212, 213, 221
  Chiara, Sta.; 464, 477 n. 12
Ludolf da Saxônia; 525, 574 n. 7
Luís I (o Piedoso; sacro imperador romano); 395 n. 13
Luís IX, rei (S. Luís); 238
Luís d'Anjou, rei; 428, fig. 202
Luís de Orléans; 537
Luitprand de Cremona; 139 n.2
Lutero, Martinho; 16, 579-581, 585-592, 594, 615 n. 24

M

Maastricht; 425
Macabeus; 144, 148, figs. 65, 67
Macabeus, mãe dos (*Solomone*); 144
Macedônia; 182
Madri; 229, 594, 598
  Biblioteca Nacional, fig. 107
  Museu do Prado; 556, figs. 268, 288
Magdeburg; 560
Magno (cronista); 241
Magos; 5, 62, 354, 356, 382, 383, 561
Maguire, Henry; 328, 342, 353
Mainz, Kunsthistorisches Institut; 131, fig. 58
Malevich, Kazimir; 23
Mallio, Pietro; fig. 134
Malouel, Jean; 535, fig. 254
Mamre, bosque de; 239
Mander, Karel van; 589
Mani; 196
Manuel (doador); 316
Manuel (pintor); 426
Manuel (prelado); 427
Manuel I, imperador; 344
Mar Vermelho; 76
Marçal, Sto.; 379
Marciano; 40
Marcos, o Evangelista; 113, 116, 239, fig. 46
Maria Annunziata, Convento; 441, fig. 211
Maria (mãe de Jesus). *Ver* no Índice de Temas nas entradas para Maria
Maria (mulher pecadora do Egito); 238
Maria Madalena, em um trabalho de Guido; 504
Mariano, frei; 412
Marienstatt, Mosteiro Cisterciense; 561, 566, fig. 274
Markov, Mosteiro (Sérvia); fig. 12
Mármara, mar da; 193
Marta (irmã de Lázaro); 47
Martinho (padre); 493
Martinho de Tours, S..; 113
Martino, arcebispo; 416
Mateus de Janov; 388
Matisse, Henri; 23
Matsulevich, Leonid; 173 n. 10
Massa Marittima; 511
Massys, Quentin; 587
Maurício, imperador; 41, 77
Maurício, S.; 383
Mauropous, João; 326, 356, 139 n.5
Maximiano, imperador; 327
Maximiliano I, imperador; 569
Máximo, o Confessor; 223
Medici, Giovanni de; 535, fig. 253
Melanchthon, Philipp; 592
Meliore; 505
Melozzo da Forlì; 436
Memling, Hans; 542, 545, figs. 260, 262 a-b
Menabuoi, Giusto de; 437
Menas, Sto. Apa; 105, 116, figs. 38, 48
Mercúrio; 244
Mesopotâmia; 66
Mestre E.S.; 538, 540, figs. 258-259
Mestre Henrique; 527
Metódio, patriarca; 182, 196
Metropolitan Museum of Art. *Ver em* Nova York

Michelangelo; 272, 598, 602
Michigan, Universidade de; 28
Miguel, S. *Ver* Miguel (arcanjo)
Miguel (arcanjo); 232, 234, 238, 241, 244, 287, 305, 318 n. 46, 323, 347, 348, figs. 47, 110, 166
Miguel (comitente do ícone da Virgem); 244, fig. 118
Miguel III, imperador; 203, fig. 95
Miguel VIII Paleólogo, imperador; 244
Miguel Psellus (autor); 323, 344
Milão; 133, 402
milion. *Ver em* Constantinopla
Milutin (filho de Helena); 431
Mitras; 313
Mogila, Piotr; 22
Moisés; 28, 68, 244, 314, 316, 367, 589, 590, figs. 161, 162
Monemvasia (Grécia); 301
Monkwearmouth (Inglaterra); 292
Monreale (Sicília); 464
Montaldo, Leonardo; 259, 426
Monte Atos (Grécia); 4, 19, 20, 21, 234, 301, fig. 11
  Chilander, Mosteiro de; 474
  Grande Lavra, Mosteiro da; 357
  Protaton, Igreja de; 60
Monte Carmelo; 435
Monte Cassino; 295
Monte das Oliveiras; 258, 270
Monte della Guardia. *Ver em* Bolonha
Monte Gólgota; 131, fig. 57
Monte Mario. *Ver em* Roma
Monte Sinai; 83, 137, 138, 426, 430, 435, 484-5, 505, figs. 14, 22, 40, 207
  coleções em; 297, 301, 314, 346-7, 466
  descoberta de ícones em; 22, 26, 426
  e ícone da Virgem; 138, 158, 357
  ícones de; 155, 171, 366, 367, 370, 372, 481
  painéis oriundos de; 148, 149, 161, 162, 264, 348
  Sta. Catarina, Mosteiro de; 24, 26, 314, 346, 484, figs. 4, 6, 13, 26-27, 62, 64, 71, 77-78, 80, 125, 129, 138, 152, 154, 157-62, 164-68, 174, 178, 205, 227
Monte Tabor; 31, 491
Montefalco; 436
Montreuil-les-Dames, convento de; 268
Moochi, Francesco; 271
Moosburg, antiga Igreja de S. Cástulo; 567, fig. 275
Morávia; 427
Morosini, Paolo; 426
Morosini, Thomas patriarca; 91
Moscati, Giuseppe; 12, 14, fig. 2
Moschus, João; 47
Moscou; 23, 131
  Museu Histórico; 182, figs. 86, 88
  Museu Pushkin; 474
  State Tretjakov, Galeria; figs. 116, 128, 175
Munique; 20, 568
  Alte Pinakothek; 441, fig. 211
  Bayerische Staatsbibliothek; fig. 53
Münster; 581-582
Muratori, Ludovico Antonio; 91
Musée des Beaux-Arts. *Ver em* Rennes
Museé National du Louvre. *Ver em* Paris
Musées Royaux d'Art er d'Histoire (Bruxelas); fig. 183
Museo Correr. *Ver em* Veneza
Museo Nazionale. *Ver em* Palermo; Perugia; Pisa
Museu de Arqueologia. *Ver em* Istambul; Kastoria; Salônica
Museu de Arte. *Ver em* Cleveland
Museu de Arte do Leste da Ásia. *Ver em* Colônia
Museu de Arte Ocidental e Oriental. *Ver em* Kiev
Museu do Prado. *Ver em* Madri
Museu Egípcio. *Ver em* Cairo
Museu Episcopal. *Ver em* Regensburg
Museu Histórico. *Ver em* Moscou
Museu Meyer van den Berg. *Ver em* Antuérpia
Museum für Kunst und Kulturgeschichte. *Ver em* Dortmund
Museum van het Sint Janshospitaal. *Ver em* Bruges.

N

Nabucodonosor, rei da Babilônia; 125, fig. 51
Napoleão; 428, 602
Nápoles; 102
  Gesù Nuovo; 12, fig. 2
  S. Gennaro, catacumba de; 100, 110, fig. 32, 43
Narbonne (França); 382
National Gallery. *Ver em* Londres; Praga
National Gallery of Art. *Ver em* Washington D.C.
Naupactos (Grécia), S. Miguel, Mosteiro; 237, fig. 113
Nazaré; 41
Nea Moni, Igreja. *Ver* Chios
Nemanja, rei; 234, fig. 112
Neófitos, Mosteiro. *Ver* Paphos
Nerezi (Macedônia); 296-97, fig. 172
  S. Panteleimão; 296, 313, figs. 146-48
Néri, Felipe; 611
Nestório; 40
Nicéforo, patriarca; 181-84, 192, 193, 199 n. 26, 201 n. 66
Nicéia; 193, 297
  Igreja da Dormição; 193, fig. 89
  primeiro concílio de; 181
  segundo concílio de; 2, 10, 126, 181-83, 193, 380, 388
Nicolau IV, papa; 79, 400
Nicolau de Mira, S.; 313, 423-25, 431, 463, figs. 6, 197
Nicolau Mesarites; 237, 225 n. 24
Nicodemos (presente na Crucificação); 388
Nicodemus Della Scala; 427
Nieuwenhove, Martin van; 545, fig. 262 a-b
Niké; 41, 72
Niketas de Chonae; 344
Nilos, pai; 305
Niobe; 361
Nocera Umbra; 26, 293, 463, fig. 5
Notre Dame. *Ver em* Paris
Nova Igreja (Nea Ekklēsia). *Ver em* Constantinopla
Nova York, Metropolitan Museum of Art; 527, 535, 597, figs. 42, 221, 249, 253, 255, 286
Novgorod; 76, 263, 264, 265, fig. 128
Nuremberg; 592, 593, 602
  Germanisches Nationalmuseum; figs. 281-283

O

Oberwesel; 566
Oceano, cripta de (catacumba de Calisto). *Ver em* Roma
Ohrid (Macedônia); 358, 372, fig. 169-170
  Sta. Sofia; 212-13, 223, figs. 99, 103, 106
Onasch, Konrad; 223
Onesiforo (mártir); 305
Opera del Duomo. *Ver em* Siena

Or San Michele. *Ver em* Florença
Orcagna (Andrea di Cione); 504
Oriente; 213, 379-380, 384, 391, 393-394
Orlandi, Deodato; 504, 507
Orvieto, S. Domenico; 510
  igreja dos servitas; 493
Os, Henk van; 493
Osíris; 108
Ostendorfer, Michael; 569, fig. 276
Ovídio; 44

P

Pacher, Michael; 548
Pádua, Sta. Justina; 437, fig. 209
Países Baixos; 18, 582-83, 550, 552, 555, 589, 593, 598
Pakourianos (Georgiano); 287
Palas Atena; 68
Palazzo Pubblico. *Ver em* Siena
Palazzo Venezia. *Ver em* Roma
Palermo; 594
  Capela Palatina; 237, fig. 113
  Museo Nazionale; 304, fig. 151
Palestina; 8, 268
Palmira; 169
Pamáquio; 99, 122 n.5
Pancras, Sto.; 179, 198 n. 10
Pâneas. *Ver* Cesaréia de Felipe
Pantaleão (capelão papal); 268
Panteão (Sta. Maria ad Martyres). *Ver em* Roma
Panteleimão, S.; 264, 296, 313, 327, figs. 146-148
Pantocrator, Mosteiro (imperial). *Ver em* Constantinopla
Paolo Veneziano; 456
Paphos (Chipre), Neófitos, Mosteiro; 297, 360, figs. 150, 171
Paris; 271, 380, 547
  Bibliotèque Nationale; 305, figs. 156, 251
  Cabinet des Médailles; 113, 133, figs. 46-47, 60
  Museé National du Louvre; 97, 116, 503, 535, figs. 25, 48, 254
  Notre Dame; 547
  Ste. Chapelle; 238, 265-268, 532, 537, fig. 251
  St.-Denis; 386, 547, 560, fig. 270
Paris, Matthew; 12, 270, 276 n. 34
Parma; 439
Passau (Bavária); 423
Passavanti, Jacobo; 531
Paulino de Nola, bispo; 113
Paulo II, papa; 555
Paulo V, papa; 609
Paulo, o Apóstolo; 43, 68, 110, 172, 258, 399, 414, 416, fig. 73 b
Paulo, o Silentiariano (poeta); 292
Pávia; 382
  S. Pietro in Cielo d'Oro; 172
Pedro, o Apóstolo; 110, 137-38, 156-182 passim, 248, 272, 399, 401, 506, 532, 556, figs. 43, 62, 73 a, 84
Pedro (cidadão albanês); 440
Pekary, Thomas; 127
Pelagônia; 297, 357, 367, 467, 552
Pelendri (Chipre), Igreja da Sagrada Cruz; 301
Penni, Gianfrancesco; 603
Percier, Charles; fig. 270
Perón, Evita; 51
Perúgia; 494, 506
  Museo Nazionale; fig. 229
  S. Francesco al Prato; 507
Pesaro; 436, 556
Pescia; 485
Pessinos (Frígia); 37
Petralifas, família; 357
Petrarca; 274, 532
Petritsa (Bulgária); 287
Petrus Christus; 553
Petrus de Alipha; 421 n. 45
Piacenza, S. Sisto; 602
Piazza S. Marco. *Ver* Chaniá
Pilatos (governador); 127, 268, 276 n. 32
Pinacoteca Nazionale. *Ver em* Bolonha; Pisa; Siena
Pinturicchio (Bernadino di Betto di Biago); 436
Pio II, papa; 446 n. 40
Pirckheimer, Willibald; 591
Pisa; 24, 293, 304, 431, 452, 456, 463, 467, figs. 145, 222
  Campossanto; 510
  e dominicanos; 484-491, 498, 501, 504, fig. 226
  Museo Nazionale; 24, 457, figs. 216-17, 219, 226
  Pinacoteca Nazionale; fig. 3, 244
  Sta. Caterina; 507
  Sta. Chiara; 507
  S. Francisco; 485-91, 516 n. 23
  S. Raniero; figs. 216, 217
  S. Silvestre; 485, 505
Pistoia; 463, 466, 494, 505, fig. 220
Platão; 3, 187-88
Plotino; 161
Plutarco; 39
Policleto; 264
Polieuto, S.; 292
Polônia; 427-28
Ponciana, Catacumba. *Ver em* Roma
Porfírio (mártir); 305
Porta Capena. *Ver em* Roma
Portão Dourado. *Ver em* Constantinopla
Portugal; 593
Poussin, Nicolas; 160
Prado. *Ver* Madri, Museu do Prado
Praga; 3, 22, 412, 427-28
  Burg Karlstein; 427
  National Gallery; figs. 204, 264
Prato; 532
Premonstratense, Mosteiro. *Ver* Altenberg
Princeton (N.J.); 28
  University Art Museum; fig. 222
Probiano (prefeito romano); 127
Probo, imperador; 126
Proclo; 39
Procópio, S.; 262, 293
Próculo (presbítero); 100, fig. 32
Promontório do Palácio (Seraglio Point) (Istambul); 89
Protaton, Igreja. *Ver em* Monte Atos
Pseudo-Dionísio. *Ver* Dionísio, o Areopagita
Pulquéria, imperatriz; 40, 70, 89, 55 n. 21
Pushkin, Museu. *Ver em* Moscou

Q

Quirico; 99, 144

R

Rafael; 594, 602-07, 613, fig. 290
Raidestos (Trácia); 285
Raimondello Orsini del Balzo; 435
Ravena ; 456
Recklinghausen, Coleções Winkler e Wendt; 23
Regensburg; 568, fig. 276
  Antiga Capela; 569, fig. 277
  Museu Episcopal; fig. 278

  S. Cassiano; 573
Rem, Jacó; 609
Remaclus; 387
Rennes; 602
  Musée des Beaux-Arts; fig. 289
Reutlingen; 583
Riepenhausen, Franz; 603
Riepenhausen, Johannes; 603, fig. 291
Ristoro (padre florentino); 493
Robert de Clari; 237, 265
Rodez (França); 384
Roger d'Argenteuil; 268
Romano, o Melodioso; 36, 40, 328, 356, 361, 363
Romano II, imperador; 214, 226 n. 39
Romano III, imperador; 228
Roma; 19, 28, 38-39, 43-46, 68, 99, 130, 143-44, 417, 447, 532, 552, 555-56, 583, 602
  Academia S. Luca; fig. 292
  Antiga Basílica de S. Pedro; 156, fig. 76
  Aracoeli (*ver aqui* Sta. Maria em Aracoeli)
  Arco de Tito; 110
  Basílica; 79, 82-83
  Calisto, Catacumba de; 100, 110
  Campo de Marte, convento de; 406, 409, 411, 417, 556
  Capitólio, Monte; 411, 417
  Capela dos Cônegos; 152
  Capela Paulina; 82, 609, 420 n. 27, figs. 191, 293
  Caracalla, Termas; 403
  Castel Sant'Angelo; 400
  Chiesa Nuova (Oratorianos); 609, figs. 294, XI
  Coliseu; 556
  Comodila, Catacumba de (Câmara de Leão); 110
  e cópias de ícones; 144, 437, 476
  e culto de ícones e relíquias; 59, 99, 144, 280, 399-406, 439
  Fórum Romano; 77, 79, 86, 144, 149, 403
  Fórum Trajano; 409
  hospital do Espírito Santo; 270
  ícones em; 97, 259, 264, 382, 542-45
  ícones sobreviventes em; 28, 75, 77-78, 143
  e imagens por S. Lucas; 70, 82-83, 87, 399-401, 404, 409, 550-553
  Instituto Centrale de Restauro; 28
  Latrão, 152, 197, 258, 399-400, 404, figs. 16, 18-19, 55; ícones em, 409, 414, 417, 532, 556; residência papal em, 7, 78, 130; procissões, 82-83, 400, 411
  Monte Aventino; 405-06, 409, 411, 417
  Monte Mario; 403
  Oceano, cripta de (Catacumba de Calisto); 110
  Palazzo Venezia; 411, 430, 555
  Panteão (Sta. Maria ad Martyres), 7, 77, 152, figs. 8, 74; ícone mariano de, 7, 46, 86, 87, 152, 260, 403-404
  Ponciana, Catacumba; 82, 163, fig. 79
  Porta Capena; 403
  procissões de; 86, 133, 416
  San Andrea al Quirinale, Mosteiro; 609
  Sancta Sanctorum (Capela papal privada no Latrão), 149, 178, 399, 404, 409, figs. 16, 18-19, 72; Cristo imagem em Sancta Sanctorum, 78, 82, 130, 270, 556, fig. 16
  Sta. Cruz em Jerusalém; 401, 427
  Sta. Francesca Romana (*ver aqui* Sta. Maria Nuova)
  Sta. Lucia; 556
  Sta. Maria ad Martyres (*ver aqui* Panteão)
  Sta. Maria Antiqua; 46, 86, 144, 154-55, 169, 189, 94 n. 70, figs. 28, 65-70, 75, 83, 87, I
  Sta. Maria, convento (Capitólio); 400
  Sta. Maria de Tempuli; 404, 417, 420 n. 36
  Sta. Maria del Popolo; 401, 435, 436, 443, 556, fig. 208
  Sta. Maria del Rosario, convento; 403, fig. 190, V
  Sta. Maria em Aracoeli (no Monte Capitolino); 87, 409, 411, 556
  Sta. Maria em Trastevere; 155-56, 158, 402-03, 609; mosaico da abside em, 87, 411, 417, fig. 196, II
  Sta. Maria em Via Lata (Via del Corso); 409, fig. 189
  Sta. Maria Maggiore (no Esquilino), 39, 77, 400, 411, 455, figs. 20-21, 23, 269, 293; procissão cerimonial para, 77, 86, 400-01, 411, 414; ícone da Virgem, 414, 416-417, 609; pintado por Antoniazzo Romano, 412, 436, 555-56, fig. 268-69
  Sta. Maria no Campo de Marte, 409 (*ver também* aqui Campo de Marte, convento)
  Sta. Maria Nuova (Sta. Francesca Romana); 86, 154, 260, 403, 411, fig. I
  Sta. Prassedes; 425, fig. 198
  Santíssimo Nome de Maria; 409
  Sto. Adriano no Fórum; 77
  Sto. Agostinho; 437
  Sto. Alessio, Mosteiro (Monte Aventino); 405, 411
  Sto. Ambrogio em Massima; 411
  Sto. Angelo em Pescheria; 409
  SS. Apostoli; 555
  S. Bonifácio, Mosteiro (Monte Aventino); 405
  S. Clemente; 406
  S. Cosme e S.Damião; 161
  S. Domenico e S.Sisto; 403
  S. Giácomo; 556
  S. Giovanni e S. Paolo; 99-100, fig. 29
  S. Sta. Maria de Nazianzo; 409, 556, fig. 187-188
  S. Nicolau, Capela do (Latrão); 402
  S. Pedro, basílica de, 172, 257, 400, 409, figs. 92, 134,-135, 206; ícones de, 292, 411, 431; e a Verônica, 5, 66, 79, 257-58, 268-274, 388
  Sta. Prisca; 401
  S. Silvestre em Capite; 259, 268, 401, 411, fig. 15
  S. Sisto, 87-89, figs. 189-191; cópias de ícone, 411, 412, 416, 428; Madona de, 7, 87, 89, 154, 412-417, 556, 173 n. 18
  S. Stefano Rotondo; 140 n. 20, fig. 56
  S. Venâncio no Latrão; 82
  Sassi, Coleção; 602
  Trasão, catacumba de; 100, fig. 31
  Vaticano; 259, 305, 404, 409, figs. 15, 44, 72-73, 93, 105, 143, 155
  Via Cassia; 414
  Via Sacra (*ver aqui* Fórum Romano)
  Vigna Massimo; 100
Rossano; 127
Roth, Joseph; I
Roudnice (Rudnycz); 428, 441, 550, fig. 264
Rubens, Peter Paul; 609, 611-613
Rublyov, Andrey; 239
Rufina (matrona grega); 99
Rumohr, Carl Friedrich von; 603
Rússia; 22,30, 265, 279, 357, 363

S

Salamina; 39, 178
Salerno di Coppo; 464
Salomão, rei; 367, 382, 583
Salomé; 314

Salônica; 44, 74, 102, 105, 108, 133, 154
  Museu de Arqueologia; fig. 59
  S. Demétrio, Igreja de; 118, 155, 140 n. 20, fig. 33-36
San Andrea al Quirinale, Mosteiro. *Ver em* Roma
Sancta Sanctorum. *Ver em* Roma
Sta. Catarina. *Ver em* Pisa
Sta. Catarina, Mosteiro de. *Ver em* Monte Sinai
Sta. Chapelle. *Ver em* Paris
Sta. Chiara. *Ver em* Assis; Lucca; Pisa
Sta. Cruz em Jerusalém. *Ver em* Roma
Sta. Fé. *Ver em* Conques
Sta. Francesca Romana. *Ver em* Roma, Sta. Maria Nuova
Sta. Irene, Igreja de. *Ver em* Constantinopla
Sta. Justina. Ver Pádua
Sta. Lucia. *Ver em* Roma
Sta. Maria ad Martyres. *Ver em* Roma, Panteão
Sta. Maria Antiqua. *Ver em* Roma
Sta. Maria, convento (Capitólio). *Ver em* Roma
Sta. Maria de Campo Márcio. *Ver em* Roma
Sta. Maria de Reno. *Ver em* Bolonha
Sta. Maria de Tempuli. *Ver em* Roma
Sta. Maria degli Angeli. *Ver em* Assis; Siena, S. Bernardino
Sta. Maria dei Servi. *Ver em* Siena
Sta. Maria del Popolo. *Ver em* Roma
Sta. Maria del Rosario, convento. *Ver em* Roma
Sta. Maria della Salute. *Ver em* Veneza
Sta. Maria em Aracoeli (no Monte Capitolino). *Ver em* Roma
Sta. Maria em Trastevere. *Ver em* Roma
Sta. Maria em Via Lata (Via del Corso). *Ver em* Roma
Sta. Maria Mãe de Deus. *Ver em* Veneza
Sta. Maria Maggiore. *Ver em* Florença
Sta. Maria Maggiore (no Esquilino). *Ver em* Roma
Sta. Maria Novella. *Ver em* Florença
Sta. Maria Nuova (Sta. Francesca Romana). *Ver em* Roma
Sta. Maria Nuova. *Ver em* Viterbo
Sta. Prassedes. *Ver em* Roma
Sta. Prisca. *Ver em* Roma
Santiago de Compostela (Espanha); 381
SS. Annunziata. *Ver em* Florença
SS. Trindade. *Ver em* Florença
Santissimo Nome de Maria. *Ver em* Roma
Sto. Adriano no Fórum. *Ver em* Roma
Sto. Agostinho. *Ver em* Roma
Sto. Albano (Inglaterra); 270
Sto. Aleixo, Mosteiro (Monte Aventino). *Ver em* Roma
Sto. Ambrogio em Massima. *Ver em* Roma
Sto. Angelo em Pescheria. *Ver em* Roma
Sto. Antonio Abate. *Ver em* Veneza
Sto. Apolo, Mosteiro. *Ver em* Bawit
SS. Apostoli. *Ver em* Roma
S. Bartolomeo degli Armeni. *Ver em* Gênova
S. Bernardino. *Ver em* Siena
S. Bonifácio, Mosteiro (Monte Aventino). *Ver em* Roma
S. Cassiano. *Ver em* Regensburg
S. Clemente. *Ver em* Roma
S. Cosme e S. Damião. *Ver em* Roma
Sta. Croce. *Ver em* Florença
S. Damiano; 457, 461, fig. 218
S. Demétrio, Igreja. *Ver em* Salônica
S. Domenico. *Ver em* Siena
S. Domenico e S. Sisto. *Ver em* Roma
S. Foteíno, Capela de. *Ver em* Constantinopla
S. Francesco. *Ver em* Assis, Pisa, Siena
S. Francesco al Prato. *Ver em* Perúgia
S. Gennaro, catacumba de. *Ver em* Nápoles
S. Giácomo. *Ver em* Roma
S. Gimignano; 498, 503
S. Giovanni e S. Paolo. *Ver em* Roma; Veneza
S. Gregório de Nazianzo. *Ver em* Roma
S. Gregório. *Ver em* Roma, S. Gregório de Nazianzo
S. Jacó. *Ver em* Bruges
S. Jorge, Igreja de. *Ver em* Cairo
S. Marcos. *Ver em* Florença; Veneza
S. Miniato; 485
S. Miguel, Igreja de (Anaplous). *Ver em* Constantinopla
S. Miguel, Mosteiro de (Sosthenion). *Ver em* Constantinopla
S. Nicolau, Capela do (Latrão). *Ver em* Roma
S. Panteleimão. *Ver em* Nerezi
S. Pedro. *Ver em* Roma
S. Petersburgo; 22
S. Pierre. *Ver em* Genebra
S. Pierre, abadia. Ver Ghent
S. Pietro in Cielo d' Oro. *Ver em* Pávia
S. Raniero. *Ver em* Pisa
S. Roco. *Ver em* Veneza
S. Samuel. *Ver em* Veneza
S. Silvestre. *Ver em* Pisa
S. Silvestre em Capite. *Ver em* Roma
S. Sisto. Ver Piacenza; *ver em* Roma
S. Stefano Rotondo. *Ver em* Roma
S. Thibaut-en-Auxois; 561, fig. 272
S. Tiago, Mosteiro. *Ver em* Liège
S. Venâncio no Latrão. *Ver em* Roma
Saqqara (Egito); 100
  Jeremias, Mosteiro; fig. 30
Sardenay; 393
Sassi, Coleção. *Ver em* Roma
Savonarola, Girolamo; 593-94
Savanarola, Michele; 439
Saxônia; 26, 590, 593
Schäfer, Godehard; 20
Schlegel, Friedrich; 603
Schloss Hartenfels, Capela. Ver Torgau
Schneeberg (Saxônia); 590
Schoen, Erhard; 585, fig. 281
Schwarzrheindorf; 423, fig. 200
Scorel, Jan van; 598, fig. 288
Scuola della Misericordia. *Ver em* Veneza
Sebaste (Phrygia); 293, 308, 313
Sedlmayr, Hans; 580
Serápis; 44
Sérgio, patriarca; 71
Sérgio, S.; 72, 108, 137, 171, fig. 40
Sérgio I, papa; 77
Sérgio III, papa; 404
servitas, igreja dos. *Ver em* Florença; Orvieto
Sétimo Severo, imperador; 127, fig. 54
Sforza, Alexandre; 436
Sicília; 179
Siena; 435-36, 443, 463-475 passim, 532, 552, fig. 237
  Carmo, Igreja do (Chiesa del Carmine); 435, fig. VI
  Chigi-Saracini, Coleção; 493, fig. 236
  Opera del Duomo; 26, figs. 224, 245-246
  Palazzo Pubblico; 498, fig. 239

  Pinacoteca Nazionale; figs. 238, 242-44, IX
  Sta. Maria degli Angeli (*Ver aqui* S. Bernardino)
  Sta. Maria dei Servi; fig. 235
  S. Bernardino; 474, 498, 503, 505, fig. 238, IX
  S. Domenico; 498, 506, 510, fig. 239
  S. Francesco; 503, 507
Silvestre, S.; 505
Simão, o Mago; 182
Simeão (profeta); 366
Simeão (o Novo Teólogo); 347
Simeão, Estilista; 73
Simeão de Tessalônica; 285
Simeão Metafraste (Parafrasta); 308
Simone (pintor); 532
Simone Martini; 452, 484, 510, 513, 566, fig. 244
Siracusa; 182
Síria; 69, 75, 108, 164, 180
Sisto, S.; 604
Sisto IV, papa; 425, 436, 604
Silvestre I, papa; 5, 149, 178
Skopje (Macedônia); 296
Sopocani (Sérvia); 213
Soteriou, George; 26
Soteriou, Mary; 26
Spamer, Adolf; 538
Sperlonga; fig. 17
Spitalskirche. *Ver em* Dinkelsbühl
Spoleto; 172, 297, 357, 412, 426, 319 n. 71
St.-Denis. *Ver em* Paris
Staatliche Kunstsammlungen. *Ver em* Dresden
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. *Ver em* Berlim
Städelsches Kunstinstitut. *Ver em* Frankfurt
Stanford (Calif.); 162
Staro Nagoričino (Macedônia); 297, figs. 137, 153
State Tretjakov, Galeria. *Ver em* Moscou
Stavelot (Bélgica); 386
Stefaneschi, cardeal; 511
Stefanus (pintor); 314, 316
Stilianos Zaoutzas; 211
Stoss, Veit; 567
Stroganov, família; 33 n. 7
Strzygowski, Josef; 22
Studenica (Sérvia); 234, fig. 112
Studion, Mosteiro. *Ver em* Constantinopla
Suger, abade; 386
Sulpício Severo; 113
Susdal; 76
Suso; 525
Sutri; 414

T

Tadeu; 260
Taormina; 179
Tarásio, patriarca; 181
Tatlin, Vladimir; 23
Tebas; 234
Tempulo; 406
Teoctisto; 99
Teodolfo; 380
Teodora, imperatriz; 133, 181, 196, 203, 205, fig. 95
Teodoro, S.; 158, 160, 423
Teodoro Balsamon; 344
Teodoro de Studion; 171, 181, 183-84, 188, 198 n. 8
Teodoro Lector; 70, 163, 55 n. 20
Teodoro Pródromo (poeta); 324
Teodoro Sincelo; 93 n. 50
Teodósia; 105
Teodósio II, imperador; 40
Teodoto (administrador papal); 144
Teodoto (funcionário papal); 99
Teodoto, patriarca; 181, 199 n. 26
Teófilo, imperador; 70
Termas de Zeuxippos. *Ver em* Constantinopla
Terra Santa; 70, 91, 131, 149, 227, 232, 399
  Peregrinações para, 28, 271; como fonte de imagens e relíquias, 41, 227, 232, 237, 239
Tertuliano; 43
Tessalônica. Ver Salônica
Theoclys Kmnia; 440
Thorn (Prússia Ocidental); 548, 550, fig. 263
Thurgau, Katharinental; 527, 529, figs. 248-249
Tiago (pintor); 219
Tiago, o Apóstolo; 381
Tibério, imperador; 268
Tibre, rio; 44
Ticiano; 594
Tieck, Ludwig; 603
Tiepolo, Giovanni; 248
Tito, imperador; 110, 400
Tivoli; 86, 391, 412, 414, fig. 192
Todos os Santos. (Ognissanti). *Ver em* Florença
Tokale Kilise. Ver Göreme
Tomás de Aquino, S.; 507
Tomás de Celano; 463, 485
Tomas de Kempis; 525
Torcello, catedral de. *Ver em* Veneza
Torgau, Schloss Hartenfels, Capela; 592
Toscana; 26, 447-76, 493, 494, 552
Tournus (França); 382, fig. 181
Trácia; 285, 54 n. 13
Trajano; 130
Trasão, catacumba de. *Ver em* Roma
Trento; 293, 608, 609
Três Reis. Ver Magos
Trevi (Umbria); 172, fig. 84
Trevignano (Lácio); 401, 414, 416, fig. 193
Trier; 560
Tróia; 4, 68, 75
Trullo; 345
Tsargrad; 227 (*Ver também* Constantinopla)
Tsimisces, imperador; 229
Tzetzes, João; 343

U

Uffizi. *Ver em* Florença
Ugo da Carpi; 272, fig. 135
Ugolino de Siena; 503
University Art Museum. *Ver em* Princeton
Urbano V, papa; 532, fig. 252
Uspenski, bispo Porfírio; 22

V

Vale do Rio Mosa; 386
Valenciennes; 553
Varna; 75
Vasari, Giorgio; 21, 272, 449, 491, 594, 602
Vaticano. *Ver em* Roma
Venceslau, rei; 428, 430
Veneza; 30, 125-26, 239-241, 304, 426-443 passim, 592, figs. 124, 209, 214
  Cini, Coleção; 406, fig. 188
  e culto a Nicopéia; 4, 240, 357
  Museo Correr; 293
  Scuola della Misericordia; 456
  Sta. Maria della Salute; 249, 445 n. 27

  Sta. Maria Mater Domini; 456
  Sto. Antonio Abate; 304
  S. Giovanni e S. Paolo; 426, fig. 199
  S. Marco; 4, 232, 239-249, 295, 426, 456, figs. 1, 110, 114-15, 117-122
  S. Rocco; 594
  S. Samuele; 445 n. 27
  Torcello, catedral de; 292, 456, fig. 144
Ventura (historiador); 494
Vênus; 41, 595
Vercelli; 382
Verina (esposa do imperador Leão I); 55 n. 21
Verônica, Sta.; 5, 47, 66, 257-8, 265-274, 401, 537, figs. 134-136
Veste Coburg; fig. 276
Vetralla (Lácio); 414, fig. 195
Vézelay (França); 381, 385
Via Cássia. *Ver em* Roma
Via Crucis; 258, 270
Via Sacra. *Ver em* Roma, Fórum Romano
Viena; 91, 105
Vienne (França); 383
Vigna Massimo. *Ver em* Roma
Vigoroso (pintor); 506
Virgem Beneficente, Mosteiro da. *Ver em* Constantinopla
Virgem na fonte de cura, Igreja. *Ver em* Constantinopla
Virgílio; 595, 597
Viterbo (Lácio); 409, 414, 416
  Sta. Maria Nuova; 403, fig. 194
Vitória; 61, 138
Vladimir; 26, 240, 357, 363, 366, 367, 466, fig. 116

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich; 603
Walters Art Gallery. Ver Baltimore
Warburg, Aby; 12
Washington, D.C.
  Dumbarton Oaks; 119, 126, figs. 50, 52, 57, 81-82, 95-96
  National Gallery of Art; 26, 471
Weigelt, Curt H.; 451, 466, 502
Weimar; 590
Weinreich, Otto; 43-44
Weitzmann, Kurt; 28, 160, 169, 293, 353
Wessel, Klaus; 116
Westminster, Abadia de. *Ver em* Londres
Weyden, Rogier van der; 545, 555, 598
Wibald, abade; 386-87
Wienhausen; 271, 538
William Rockwell Nelson Gallery of Art – Mary Atkins Museum of Fine Arts. Ver Kansas City
Wilpert, Josef; 79, 271
Winckelmann, Johann Joachim; 602
Winkler e Wendt, Coleções. *Ver em* Recklinghausen
Wittelsbach; 20, 568
Wittenberg; 581, 589-91, fig. 284
Wulff, Oskar; 23

Y

Yazid I, califa; 169

Z

Zabarella, Antonio; 437
Zacarias, papa; 122 n. 4
Zadar; 241
Zeno, Doge Raniero; 241
Zeus; 38, 46, 68
Zeuxippos (Constantinopla); 126
Zigabeno; 343
Zoé, imperatriz; 228, 229, 324
Zuccari, Federico; 603
Zwingli, Ulrich; 581

ÍNDICE TEMÁTICO

A

abade, 113, 181, 183
abadessa, 268
abside, 79, 133, 161, 192-93, 203, 206, 213, 218, 223, 238, 400, 414, 611
  abóbada, 206
  e liturgia, 280
  mosaicos, 87, 193, 203, 247, 411, 417, 456
  pintura, 172, 491, 555
Academia Romana de Pintores, 603
acheiropoiēton, 62, 68, 78, 83, 89, 232 *(Ver também acheropsita*; *achiropiite*; Jesus, culto a; itens aquiropoéticos)
acheropsita, 78 *(Ver também acheiropoiēton*)
achiropiite, 83, 164, 258 *(Ver também acheiropoiēton*)
ádito *(adytum)*, 263, 280
adoratio crucis (*a. crucifixi*), 192
aequalitas, 597
afrescos, 138, 148, 154, 169, 259, 271, 506, 513, 560, em:
  Arta (Grécia), 91, 234
  Chipre, 287, 354, 366
  em Ohrid, 213, 223
  em Roma, 99-100, 148, 189, 402, 406, 609
agostinianos, 427, 436, 498, 503
Akathistos, hino de; 42, 61, 353-354
albigenses, 2, 387
Alcorão, 169
alegoria, 347, 370, 386, 590, 595
altar, 130, 177, 197, 206, 214, 241, 304, 386-7, 399, 427, 452, 527, 530, 571, 583 *(Ver também* retábulo)
  doméstico, 26, 466, 467
  entalhado, 561, 567
  imagens no, 231, 379, 437, 455, 481, 488
  e liturgia, 280-83, 455, 525, 566
  marianas, imagens, no, 152, 248, 464, 491, 493
  mesa, 247, 481, 488, 493, 505
  mor, 452, 464, 481-511 passim, 560-61, 567, 602, 611
  novas imagens no, 589-90, 603, 607-11
  painéis laterais sobre, 559-568
  e pano do (*corporale*), 497
  papal, 79, 82, 399, 535
  relíquias no, 239, 272, 381-83, 559
  santuário de altar, 412, 447, 548 (*Ver também aqui em* tabernáculo)
  tabernáculo, 149 (*Ver também aqui em* santuário de altar)
âmbula, 105, 241
amore, 470, 531
amuleto, 62, 73, 271, 285, 344
anabatista, 569, 581
anamnese (*anamnēsis*), 218, 284, 348
anapesōn, 363, 367, 430
anástase, 197, 282
anastelosis, 203
anathemata, 292
ancona, 447, 453-57
andata (*andate*), 249, 393
anjo, 154-60, 205, 210, 218, 239, 248, 265, 272, 354, 367, 464, 502, 511, 532, 540, 604, 609 *(Ver também* arcanjo)
  na Anunciação, 323, 353
  com Cristo, 210, 214, 537, 542
  como intercessor, 203, 301
  como pintor de ícone 399, 405
  com a Virgem, 493, 498, 506, 537, 559
Anjo Selado, O (Nikolai Leskov), 22
Anjou, casa d', 431
Annunziata. Ver em marianas, imagens, tipos e temas das
Ano Novo, 537-38
ansconne, 249
antependium, 399, 481, 488, 494, 561
Anthologia graeca, 205
anticristo, 345
Antigo Testamento, 40, 51, 144, 181, 192, 239, 244, 366-67, 579, 583, 589 (*Ver também* Bíblia, Novo Testamento)
  Cântico dos Cânticos, 428, 568
  Gênesis, 186
  Salmos, 182-183
Antigos Crentes (Rússia), 22-23
antiphōnitēs, 228, 285, 287, 297 *(Ver também* Cristo, imagens de, tipos e temas das)
antítese, 342, 348, 360, 366-67, 370, 441
Anunciação, 154, 197, 214, 218, 240-41, 284, 342, 353, 358, 372, 402, 441, 493
apatheia, 260
Apocalipse, 192
Apologeticus (Nicéforo), 183
apóstolos, 41, 79, 149, 162, 182, 213, 301, 346, 381, 400 *(Ver também apóstolos específicos no Índice de Pessoas e Lugares)*
apoteose, 110, 133, 138
árabes, 28, 51, 149, 169, 178-79
arcaísmo, 15, 259, 547-559
arcanjo, 116, 206, 232, 238, 241, 305, 323, 347-353, 431, 506 *(Ver também* anjo)
arcebispo, 224, 348, 358, 416
arco, 214, 218, 498
Arco de Constantino, 130
arma Christi, 271, 455

Nota: Referências a igrejas, museus e outras instituições associadas a lugares específicos, estão no Índice de Pessoas e Lugares, assim como todas as referências à numeração das ilustrações.

Arqueologia, Sétimo Congresso de (1890), 22
arquétipo, 164, 239, 357, 361, 443, 455, 467, 540 (*Ver também* Cristo, imagens de, tipos e temas das; marianas, imagens, tipos e temas das)
  antigo, 143, 325, 358, 360, 426, 436, 439, 441, 450, 456, 457, 464, 470, 481
  e argumentos teológicos, 8, 178-79, 184-88, 211, 263
  autenticidade de, 21, 35, 257-8, 260, 271, 272, 274
  celestial, 282, 312, 613
  filosofias sobre, 8, 155, 161, 184, 187, 325, 326, 474
  novo, 22, 457, 474, 485, 488, 548, 550
  reputação de, 449, 451, 532
  e retábulo, 282, 532
  de retratos de santos, 97, 486
arquitrave, 292
Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire (Hans Peter L'Orange), 158
arte (*Ver também* teólogos, e arte sacra; *ver também* imagens, função das; liturgia; Reforma; escultura)
  antiga, 149, 193, 342, 451, 598. 602, 607
  coleção de, 535, 538, 538, 555, 579, 602,
  debate sobre, 471, 474, 581, 602
  uma definição de, 579-80, 597, 604
  estética da, 326
  hermenêutica da, 580
  história da, 451, 476, 491, 521, 538, 580, 595, 598
  e imagem, 380, 520, 568, 579-80, 607-9, 611-13
  na pintura renascentista, 555-56, 592-603
  privada da côrte, 312, 527, 532, 535, 537-38
  regras da 325, 327, 346, 547
  e religião, 312, 588, 592, 602-04, 613
  substituindo a imagem, 272, 451, 457, 475, 524, 539-40, 548, 550, 589, 611, 613
  teoria da, 152, 160, 425, 593, 598, 602, 607
arts de luxe, 537
Assunta. Ver marianas, imagens, tipos e temas das
Athenäum (Friedrich Schlegel), 603
Atlas Mariano, 609
Atos dos Apóstolos, 68
auréola, 26, 83, 108, 295, 406, 461, 466, 471, 493-94, 537, 571 (*Ver também* nimbo)
autodeterminação, 582
ávaros, 41, 76, 56 n.33, 94 n.50
Ave facies praeclara, 270

B

baldaquino, 241, 296 (*Ver também* dossel, cibório)
barroco, 573, 608-09
basileus, 126
Basileus tēs Doxēs, 367
beijo
  ícones, 279, 281, 283
  imagens, 156, 212, 223, 231, 240, 400, 502
beleza, ideal de, 263-64, 274
bema (*bēma*), 281, 452
beneditinos, 437
Bíblia, 31, 179, 189, 268, 380, 382, 425, 524 (*Ver também* Novo Testamento; Antigo Testamento)
  citações da, adicionadas a pinturas, 589
  histórias da, 342, 354, 356, 382, 524
  Palavra de Deus, 16, 17, 441, 582, 585, 587, 589, 590
  Sagradas Escrituras, 7, 8, 48, 196, 210, 388, 587-88
biombo da capela-mor. *Ver* iconóstase
bogomilos, 343
brandea, 72, 271
brasão, 435, 530, 535, 540, 571
bronze, 240, 295, 379, 383, 609
búlgaros, 229
Buon, oficina de, 456,

C

cabido (de catedrais locais), 400, 402, 416, 437, 507, 547, 553
cabochão, 485
caelatura, 423
calendário, 126, 133, 219, 227-28, 284, 287, 304-16 (*Ver também* ícones, uso de; liturgia)
cálice, 345 (*Ver também* Eucaristia)
califa, 169, 180
calvinistas, 2, 582-83
camaldulense, 493
câmara/ cela, 74, 75, 105, 177, 241 (*Ver também* cibório)
camerlengo, 555
canções francesas, 405
cânone de Policleto, 264
canonização, 12, 182, 485, 532
Cântico dos Cânticos, 428, 568
Cânticos de Maria, ou Cantigas do rei Afonso X, de Castela, 393
capela-mor, 219
  biombo da, 292-304 (*Ver também* iconóstase)
capitello. Ver cibório
cardeais, colégio de, 416
carmelitas, 435, 463, 475
carolíngios, 7, 178, 188, 192, 379
Cartas de baralho, 538
cartuxos, 401, 530
catacumbas, 82, 100, 102, 110, 163
catálogos, 35, 425
ceticismo, 608
céu/ celestial, 205-06, 282, 513 (*Ver também* paraíso)
chagas/ estigma, 14, 486, 540, 515 n. 10
charaktér, 263
charis, 91, 240, 326
châsses, 382
chaves de S. Pedro, 161
chaves do ministério, 286
chi rho, 131
chiaroscuro, 439
chrismon (cristograma), 131, 122 n. 13
Christus patiens. Ver em Cristo, imagens de, tipos e temas das
Christusbilder (Ernst von Dobschütz), 66
Chronica majora (Matthew Paris), 270
cibório, 105, 234, 238, 241, 411 (*Ver também* baldaquino; câmara)
circular, peça, 133, 535, 537
circunscrição, 360
cisma (em 1054), 2, 30, 345
cisterciense, 387, 425, 455, 456, 561
Classicismo, 602
clero, 42, 148, 197, 249, 387
clipeus (clipei), 76, 116, 130, 131, 133, 137, 229, 248
cobre, 611
coleções/ exposições de ícones
  Acton (Florença), 467
  Ano Mariano, Exibição do, 1988

  (Roma, Sta. Maria Maggiore), 87
  Chigi-Saracini (Siena), 493, fig. 236
  Chludov (Moscou), 182, 192
  Cini (Veneza), 406, fig. 188
  Dumbarton Oaks (Washington, D.C.), 119, 121
  Frankfurt, 561
  Grande Exposição de 1913 (Rússia), 22
  Kahn (Washington, D.C.), 26
  Monte Sinai, 138, 160-61, 264, 297, 301, 314-16, 346-48
  Sassi (Roma), 602
  Winkler e Wendt (Recklinghausen), 23
coliridiana, 54 n.13
colunas, 240, 270, 292-96, 304-08, 504, 507, 550, 569
Combefis, texto, 55 n. 33
compêndios, 328, 347, 593 (*Ver também* livros, manuscritos, textos)
competição, 510, 513, 538, 567; entre:
  confrarias, 501, 503, 504, 506, 510, 513
  Madonas, 409-411
  pintores, 501, 504
  pintura em painel e estampas, 538-547
concílios, ecumênicos (*Ver também* concílios, outros; sínodos)
  Calcedônia (451), 40
  Constantinopla III (680), 189
  Éfeso (431), 38-41
  Ferrara-Florença (1438), 2, 552
  Nicéia I (325), 182
  Nicéia II (787), 2, 10, 126, 181-83, 193, 380, 388, 200 n. 36
  Trento (1545), 293, 608, 609
concílios, outros, 142 (*Ver também* concílios, ecumênicos; sínodos)
  Constantinopla (692), 189, 192
  Elvira (306), 178
  Trullo (692), 345
cônego, 400-01, 439
confessores, 218
confrarias/ irmandades, 232-237, 452, 498, 522, 556
  e administração dos cultos, 130, 232, 470, 510, 552
  competição entre, 503, 504, 510, 513, 522
  Filhos de Maria (*Filii di Maria*) Ravena, 247
  franciscanas, 491, 498, 505, 507
  Gonfalone (Roma), 82, 455, 555-56, 609
  imagens pertencentes a, 401, 409, 451-56, 491-504, 506, 514
  Laudesi (Florença), 451, 491, 501-03
  livro de estatutos de, 234, 467, 503
  Mascoli (Veneza), 247, 249
  como organização laica, 232, 237, 412, 510
  e procissões, 82, 86, 91, 227-228, 234, 237, 514
  em Siena e Florença, 435-36, 474, 491-504, 506-07
conservadorismo, 498
cônsul, 133, 137, 138,162, 172
Contra-Reforma, 2, 18, 248, 402, 426, 573, 607-613
controvérsia *filioque*, 2
conventos, 228, 330, 345, 356, 414-16
  Campo de Marte (Roma), 406, 409, 411, 417, 556
  Maria Annunziata, 441
  Montreuil-les-Dames, 268
  Sta. Maria (Roma, Capitólio), 400
  Sta. Maria do Campo de Marte (Roma), 409
  Sta. Maria do Rosário (Roma), 403
Conversas à Mesa, (Lutero), 587
cordeiro, 197
coro, 144, 213
coroa de espinhos. *Ver* Cristo, relíquias de
côrte, 210, 227, 312, 357, 380, 399, 427-431, 440, 589
  arte de, 521, 535, 538
  celestial, 206, 210, 513
  e suas imagens, 163-169, 203-206, 532, ,535, 538
cortina, 403, 456, 503, 514, 604
cristianismo,
  conversão ao, 97, 126, 152, 532
  e paganismo, 39, 43, 59, 69, 72, 77-78, 97, 108 (*Ver também* paganismo)
  como religião de Estado, 42, 44, 46, 126
Cristo, imagens (em geral) de, 61, 66, 212, 219, 257 (*Ver também* Cristo, imagens de, nomes de; Cristo, imagens de, tipos e temas das)
  adornos de, 61, 126, 387
  autenticidade de, 62, 163, 164
  em dias de festa, 262
  na entrada do palácio, 180, 192-93, 196
  "helênico" vs. "semítico", tipo, 149, 163-69
  como imagens de Estado, 133, 137
  itens aquiropoéticos (*Ver* Jesus, culto a)
  justificativa para, 179
  em medalhão, 72, 105, 108, 116, 118, 133, 171, 172, 189, 229, 248
  e milagres, 400, 405; que sangra, 238, 241; cura, 238
  em moedas, 9, 203, 205
  não pintado (*Ver* Jesus, culto a: itens acheiropoiéticos)
  e procissões, 401-403, 409
  retrato em escudo, 127 (*Ver* clipeus)
  rituais, 223, 400
  tondo. (*Ver também em* retrato)
  "verdadeira imagem", 108, 137, 163, 171, 585
Cristo, imagens de, nomes de
  Cristo como Benfeitor (*Euergetēs*), 425
  Edessa, tecido de (*Ver aqui Mandilion*)
  Eleemon; 301
  imagem de Abgar. (*Ver aqui Mandilion)*
  imagem Kamuliana (*Ver aqui Mandilion*)
  impressão no azulejo. (*Ver aqui keramidion*)
  keramidion, 260, 262, 265
  Mandilion, 5, 66, 69-70, 75-76, 237, 257, 259-60, 264-65, 268, 404
  piedade do Senhor, 455
  Verônica (*vera icona*), 5, 66-67, 79, 257-68, 388, 401, 428, 431, 540-45, 555, 571, 593
  Volto Santo, 388
Cristo, imagens de, tipos e temas das, 257, 263, 274, 457
  adoração ao Crucificado, 169
  Antiphonites, 228, 285, 287, 297, 357
  carregando a cruz, 594
  Christus patiens, 457
  como o Cordeiro, 189, 192, 197, 537
  Crucificação, 148-151, 171, 189, 192, 214, 218, 281, 282, 284, 301, 323, 324- 327, 344-347, 349, 366, 382, 388, 394, 457, 467, 530, 560-61, 568, 589-90
  descida ao Inferno, 197, 262, 304
  diálogo com Maria, 286-87, 297, 301, 404, 451, 530-531
  entronizado, 82, 205, 209, 412
  fuga para o Egito, 347, 354, 356
  Juízo Final, 309
  Lamentação, 304
  natalino, 323, 347, 354
  Paixão, 524, 525, 527, 535, 540, 542, 560, 566, 595, 597

  Pantocrator, 110, 133, 162, 206, 209, 211-12, 218-19, 264, 297, 308, 506, 224 n.16
  Pantocrator entronizado, 301, 323, 372, 412, 417
  Pietà, 453, 455, 527, 529-30, 537, 550
  Redentor, 282, 414-16, 590-91
  Rei universal (*Ver aqui* Pantocrator)
  Salvador, 556,
  Senhor das Dores, 525, 527
  Transfiguração, 28, 31, 594
Cristo, relíquias de,
  berço, 82, 419 n. 5
  carta, 75
  coroa de espinhos, 238, 268, 270, 272
  lança e esponja da Crucificação, 265
  mortalha, 260
cristograma. *Ver* chrismon
croce dipinta. *Ver* cruz, painel
crônicas, 228, 241, 511, de:
  Agnolo de Tura, 513
  Barbaro, 241
  John Scylitzes, 229
  Magno, 241
  Mestre Henrique, 527
  Niketas de Chonae, 344
  Ventura, 494
Crucificação (*Ver também* cruz; crucifixo)
  como paradoxo, 344-347, 457
  como tema de imagens de Cristo, 148-49, 171, 189-92, 214-18, 281-82, 284, 301, 323-27, 344-47, 457, 467, 530, 560-61, 568, 589-90
crucifixo, 8, 9, 381-83, 388, 467, 560, 588 (*Ver também* cruz; Crucificação)
cruz, 73, 126, 131, 137, 161, 169, 189, 183, 241, 341, 345, 386-387, 402, 403, 427, 476, 530, 550, 590, 592 (*Ver também* crucifixo; Crucificação)
  anicônica, 380
  por Giunta, 457-461
  e ícones, 189-197, 241, 283, 284, 491
  Maria aos pés da, 326, 361, 363
  Painel, 447, 452, 457, 491, 498, 505
  e procissões, 281, 283, 461
  e querela iconoclasta, 192, 193, 206
  como signo, 131, 155, 164, 165, 180, 192, 196, 197, 467
Cruzados, 26, 28, 30, 249, 293, 357, 423, 428, 430, 440, 502
culto, 19, 49, 77, 99, 393, 426, 437, 532, 539, 609 (*Ver* Cristo; imperador; Maria; relíquias; santos)
  centros, 37, 41, 60, 70, 72, 35, 37, 57, 316, 381, 502, 571
  controle de, 581, 585, 608-09
  história de, 1, 15, 52, 102, 118, 163-64, 234-37, 399-401, 567-73, 609
  à imagem que sangra, 241, 388
  local, 15, 49, 70, 400, 430, 439, 464, 611
  privado, 223, 428, 463
  programa de, 484, 501, 507
  público, 163, 227, 247,427-428, 440, 461, 464, 502, 552-559
  transferência de, 4, 36, 39, 44,241, 257, 552
  aos túmulos, 75, 118
cúria, 155-157, 416

D

damnatio memoriae, 127
Decameron (Boccaccio), 588
deēsis (deesis)/ deidade, 24, 137, 218, 244, 282, 286-87, 301, 313, 505
Desabafos de um Frade Amante da Arte (Wilhelm Wackenroder e Ludwig Tieck), 603
devoção, 447-49, 457, 461-70, 523-32 (*Ver também* meditação)
devoção privada, 279-316, 324
  diálogo entre indivíduo e ícone, 324, 529, 525, 535
  doação particular, 314, 316
  ícones privados, 308, 461, 522, 530
  imagens de devoção, 324, 326, 461-70, 502, 521-27, 535, 537
  literatura devocional, 326, 524
  visões durante, 524-25
Dez Mandamentos/ Tábuas da Lei, 177, 186, 314, 316, 589
diaconato, 399, 402
diadema, 240
diakonia adelphōn, 234 (*Ver também* confrarias)
diastilo, 292, 297
diipeteis, 68
diocese, 79, 87, 113
díptico, 26, 113, 133, 137, 162, 308, 450-53, 463, 464, 532, 542, 545
Divino *Pambasileus*, 165
doação de Constantino, 178
doador, 99-100, 292, 314, 316, 353, 363, 402, 426, 567-68
Docetista, 39
doge (Veneza), 238, 239, 240, 241, 249
dogma. *Ver* teologia
dolce stil nuovo, 470, 471, 475
Domingo de Ramos, 384
Dominicanos, 409, 426, 449, 491, 501, 507, 527, 530, 538
  retábulo em Pisa, 452, 484-85, 504, 506, 566
domo, 296
Dormição de Maria. *Ver koimésis*
dossel, 24, 102-05, 485, 506-07 (*Ver também* baldaquino)
douramento, 456, 501, 567 (*Ver também* ouro)
  de ícones, 46, 102, 144, 403, 406, 409
  da mão de Maria, 7, 44, 78, 87, 154, 403
  de relíquias, 381, 382, 385, 399
dualismo, 587, 608, 613
dynamis, 5, 68, 187, 366

E

efígie, 178, 486
eikōn (*eikona*, *eikones*), 60, 69, 193, 205, 206, 262, 282, 323, 325
eikonisma, 282, 285
ekphrasis, 324, 342, 347, 353
Eleemon. *Ver* Cristo, imagens de, nomes de
eleitor, 581, 587, 589, 593
Eleousa. *Ver* marianas, imagens, tipos e temas das
emblema, 126, 131, 455,456, 537, 556, 559, 609
emir, 262
Entablamento, 247, 292-95, 301, 505
"Entrada Menor", 281, 283
Epifania, 148, 197, 270
epigrama, 326, 342, 344-45, 356, 374-75, 139 n. 5
Episkepsis. *Ver* marianas, imagens, tipos e temas das
epistílio, 292, 301
eremita, 47, 53, 74, 427, 435, 439, 440, 463, 498, 503, 523
eremitério, 360, 367, 440
Escada da Virtude, 323, 347
Escada da Virtude (João Clímaco), 265
escolástico, 184, 387, 574 n.8
escólio, 370
Escritura, 11 *Ver* Bíblia
escultura, 387-88, 391, 506, 527-29, 548, 608 (*Ver também* Cristo, imagens, tipos e temas das; marianas, imagens, tipos e temas das)

  e arte, 155, 449, 538, 602
  formas de, 381, 383, 470-71, 493-94, 506, 548
  oratórios para, 488
  pontos de vista, 379, 387-88, 399, 488
  santuários para, 481, 494, 504-05, 540
  uso das, 525, 527, 529-30, 548, 559-60, 567
esmalte/ esmaltados, 211, 232, 248, 287, 293-95, 386, 425, 537
espanhola, guerra civil, 51
espelho, 535, 545
estacional, igreja. *Ver* igreja da estação
Estado e Igreja, 203
conflito entre, 179-80, 205, 426
Estado papal, 409, 412, 416 (*Ver também* papas)
estátuas, 206, 264, 391, 485, 521, 555, 602
  de Cristo, 447-49, 598
  descrições das, 379, 381, 382-84, 447-49
  de Maria, 382, 383, 447-49, 485, 494, 569
  como relicário, 382-84
  dos santos, 381-83, 560
estética, 263-65, 324, 538-39, 580, 611
  da arte, 326
  das imagens, 547-59
  de relicários, 381, 384-86, 521, 538
estilo narrativo, 272, 347-48, 353-54, 370, 453
ēthopoiia, 342
ética, 324-28 (*Ver também* teologia)
Eucaristia, 53, 183, 193, 234, 274, 345, 346, 455, 494, 590 (*Ver também* cálice)
eulogia, 73 (*Ver também* amuletos)
Evangeliário, 183, 281, 283, 313, 345, 485, 513
Evangelhos, 40, 47, 163, 183, 209
  João, 344, 346, 366, 527
  Livro de, 179 (*Ver também* Evangeliário)
  Lucas, 305, 314
  Mateus, 172, 192, 301, 585
exército, 158, 180-83, 228, 240, 265, 269, 270 *(Ver também* militar)
exército búlgaro, 265

F

fachada, de igreja, 240, 471, 510, 561
falsificação, 440, 501, 550 (*Ver também* manuscritos, forjados)
Fantasia, 607
festas, 31, 214, 227-29, 286-87, 301, 308, 347-56, 411, 439, 481-91, 494 (*Ver também* santos, dias de festa de; *ver* Jesus, culto a; Maria, culto a)
  ciclo de, 218, 304, 310, 314
  específico: Candlemas, 402; da imagem no pano em Edessa, 262; Ortodoxia, 182, 206, 223
Filii di Maria. *Ver* confrarias.
filologia, 587
filomarianas, 54 n. 13
flâmula, 513
franciscanos, 409-12, 449, 457, 485-91, 494, 498, 502
francos, 7, 288, 380
freiras, 7, 268, 283, 464, 485, 505, 525-29 (*Ver também* mosteiros; monges)
  ícones pertencentes às, 259, 404-06, 409-11, 417, 452
friso, 105, 218-19, 293, 313, 481
  dos apóstolos e santos, 301, 511
  de ícones, 24, 279, 292, 464, 505-06
frontão/ pedimento, 248, 485-511 passim, 532, 537, 589
fundações, 559, 566, 567-68

G

Gênesis, livro de, 186
genuflexão, 282, 286, 287
Geórgicas (Virgílio), 595
gestos, linguagem dos, 450, 461, 466, 467, 470
Glykophilousa. *Ver também* marianas, imagens, tipos e temas das.
godos, 470
Goldenes Rössl, 537
Gonfalone. *Ver em* confrarias
Górgona, 265
gótico, 268, 453, 470-71, 475, 507, 510, 548, 550, 561, 567-68
governante, 240
grafito, 99 (*Ver também* inscrição)
Grande Catecismo (Lutero), 587
"Grande *Ektene*", 301
"Grande Entrada", 280
Grande Intercessão, 293, 301, 304
Grandmont, ordem de, 387
graphē, 184
gravura, 272, 522, 538-42, 583, 587, 603
guerra civil, 177, 179
  espanhola, 51
guia para peregrinos, 237, 399, 402, 404, 409, 412 , 439 (*Ver também* peregrinos)
guildas/ corporações, 86, 401, 539, 567, 598

H

Habsburgos, 3, 165
hebreus, 125 (*Ver também* israelitas; judeus)
helenismo, 30
hierarquia celeste, 210-212, 219
hierarquia terrestre, 210
hinos, 36, 37, 223, 229, 237, 270, 284, 285, 304, 305, 326, 328, 354, 360, 367, 378
  Akathistos, 42, 54, 61, 64, 92, 226, 353, 354, 375, 378
  e compositor de, 326, 328
  Natal, 354, 356, 355, 370, 375, 377, 378
hipóstase, 184
História Eclesiástica (Eusébio), 47
Hodegetria. *Ver* imagens marianas, nomes da Sagrada Família
homem de Deus, 405, 406, 411, 417
homo coelestis, 113
homo Dei. *Ver* homem de Deus
homo-ousios/homoi-ousios, 186
humanistas, 532, 582, 580, 582, 587
Humiliati, 503
hussitas, 2, 614

I

icona, 379, 446, 463, 611
ícones, forma de, 149-155
  com arcanjo, 116-18, 238, 286-87, 304-05, 323-24, 348-53
  Bilateral, 284-85, 361-63
  convenções estilísticas de, 143, 148, 154-65, 248, 403, 428-31, 437, 441-43, 556-59
  coroação de, 295, 406-09, 457, 484-85
  com cortina, 404, 455-57
  díptico, 24-26, 305-08, 532
  douramento, 402-04, 406, 407-09
  duplo, 72, 296-97, 324-25, 357-58, 361-63, 370
  com epigrama, 325-26, 342-43, 345, 354-57, 367, 370
  com epistilo, 288-92, 297-301, 304-05
  esmaltado, 231-32, 286-87, 293-95, 425-26

  impressos, 540
  com liteira (ver baldaquino)
  madeira, 231
  mármore, 229-31, 232, 238, 241-44, 245-47, 248, 455-57
  metal, estrutura/armação de, 295-96, 357-58, 370, 412-14, 423-25, 426-27, 428, 440-41
  em moedas,163-65, 192-93, 203-05
  e motivos narrativos, 272, 323-24, 342-43, 346-47, 348-52, 353, 356-57
  ouro, 284-85, 286-87, 326-27, 353, 428
  pedra, 229-231, 241-44, 244-47, 282-83, 284-85, 455-57
  pedra-sabão, 425-26, 428
  pedras preciosas, 231-32, 286-87
  políptico, 505-06, 507-10
  com portas, 401
  prata, 79, 229-31, 231-32, 284-85, 287-92, 293, 312-13, 326-27, 425-26, 428, 437-39
  retrato em escudo, 248-49
  sobrepintura, 79, 86, 363, 366, 414, 426-27, 428, 437-39, 475, 497
  sombreamento em ouro, 439-41, 463-64, 474-76
  tetraptico, 309
  tríptico, 232, 313, 354, 412-14, 537
ícones, função de, 143, 148, 229, 240, 248, 403- 12, 416-17, 441
  em assuntos de Estado (acordo de estado), 425, 426
  como biográfico, 304, 305, 311, 312, 313, 314, 321, 404,
  como propaganda, 156, 165, 169, 399
  e rotótipos,394,466, 497, 539
  e relíquias, 227, 228, 231
  e retratos,97, 530
  em ritual de igreja, 283, 284, 324
  como soberano, 71, 75, 79
  topônimos, 358,
ícones, teoria de, 59, 177, 211, 425
  "na antiga forma", 232, 325, 358, 547, 592
  autenticidade de, 228, 258, 260
  emoções de, 261-63, 265, 268, 278, 285, 449, 466, 476, 506
  na história, 29-32, 143, 223, 227-37, 247, 327, 356, 384, 414-16, 423-25, 428-36, 440, 607
  e literatura, 326
  novo estilo de, 344, 347, 457, 470, 471, 501
  e pintura em painel, 19
  temas de, 361-63, 370
  e teologia, 169-72, 367
  com vida, 74, 265, 323-28, 461, 475
ícones, uso de
  e ações miraculosas dos, 73, 237, 238, 391, 425, 426; poder de cura, 404; óleo de cura; 234, 231, 240; falante, 497
  no altar, 247, 510, 560
  na batalha, 227, 249
  beijados por, 279, 283
  no biombo da capela-mor / na iconóstase, 279-81, 292-304
  e diálogo, 287, 297, 404, 455
  e dias festivos, 279, 284, 308
  genuflexão ante, 279, 282, 286-87, 296
  iluminados, 282-84, 286-87
  litúrgicos, 279-316, 324, 342, 485, 491
  como um oráculo, 228, 229
  com pedestais, 223, 284, 287
  como um presente, 363, 423, 425, 427, 428, 439
  privados/ privativos/ particulares, 29, 43, 48-49, 73-76, 144, 148, 285, 305-308, 324, 346-347, 427, 440, 452, 461-463, 523
  em procissões, 247, 249, 283-84, 287, 297, 412-18, 437
  públicos, 29, 36-37, 43, 49, 73-76, 149, 164, 177, 197
  titular, 144, 155, 282-92, 297, 316, 356-60
  em túmulos, 283, 284, 428, 453
  como *vita*, 24, 305, 484
  votivo/ ex-voto, 280, 285-292, 295, 316, 348, 428, 431
ícone do dia, 223, 279, 284, 287, (*Ver também* ícones, uso de)
iconoclastia/ iconoclasmo, 76-77, 179-84, 189, 192-93, 219, 238, 328-42, 360, 380-81
  controvérsia relacionada ao, 7-9, 30, 48-51, 70, 149, 169, 211, 223, 437, 581
  e guerra civil, 177, 179
  imagens protegidas durante o, 223, 227-28, 232, 238, 257
  e o imperador, 7, 42, 51, 77, 165
  período antes do, 143, 163, 203, 292
  período após o, 32, 35, 51, 211-12, 223, 284, 292-96, 312
  e a Reforma, 1, 2, 15, 16, 18, 581-583, 585, 589, 602, 607
  sínodos de, 182, 183
iconoclastas, 68, 182, 193, 197, 581
  e profanação de ícones, 192, 196
  e proibição das imagens, 43, 285, 579
  sanção de imagens e signos, 178, 192
  e teólogos, 70, 76, 183, 184, 186, 188, 192
  vistos como inimigos, 179, 191, 196
iconografia, 143-72 passim, 205, 344, 348, 360, 387, 404, 470, 485, 511, 535, 538
  e o Estado, 133, 155, 164, 172, 470-71
iconóstase, 24, [171], [174], 219, 223, 279-321, 427 (*Ver também templon*)
  desenvolvimento histórico da, 279, 287-96, 451, 505
  e ícones, 279-83, 287-92, 293, 324, 404, 451-52, 464, 488-91, 504-05
  e liturgia, 279-81, 292, 293
  pilares da, 286, 292, 293, 295, 309, 451-52
idealismo, 118-121
idolatria, 212, 579
ídolos, 7, 37-48, 68, 77, 148, 177-78, 257, 60, 274, 379, 384, 582, 583
igreja
  e capelas relicárias 78, 232, 383 , 64,190,304
  e conflito com o Estado, 179, 180, 205, 263, 343, 426
  consagração de, 70, 78, 130, 152, 205, 206 , 211, 295 , 399, 400, 406, 504
  e controle de imagens, 481, 522, 527, 566, 567, 608
  decoração de, 144, 203, 211-14, 224, 295
  da estação, 83, 227, 281, 283, 358, 400, 556
  hierarquia da, 53, 74, 346, 406
  história da, 16, 193, 198, 411, 426
  e imagens, 211-24, 262, 455-56, 579, 608-09
  como local de sepultamento, 312, 405, 406
  Pais da, 186, 342, 346, 353, 92 n.2, 199 n. 36
  protestante, 589, 592
  reforma da, 386, 416, 581, 582, 602
  de Roma, 416, 417, 488, 532, 583
  e santo padroeiro, 296, 481, 505, 552, 559, 604
ikonomachoi, 179
Iluminismo, 24, 91
imagens, forma de
  com auréola/ nimbo, 26, 83, 89, 108, 110-13, 116, 118, 138, 144, 148, 160, 248, 263, 295, 304, 406, 471, 493, 494
  com cortina, 503, 514, 604
  diptico, 113, 133, 137, 162, 450-52,

463-64, 532, 542, 545
  escudo (*Ver* clipeus)
  esmaltados, 295
  hachura, 540, 552, 556
  imagem dentro da imagem (quadro dentro de um quadro), 138, 301, 431, 464, 504, 532-35, 542, 556, 598
  impresso, 538-47
  e limpeza, 86, 155, 260, 427
  com metal, 263, 292, 552
  moldura/ enquadramento de, 144, 155, 171-72, 212-14, 248, 260, 450, 493, 501, 540, 571, 597, 608. 611
  motivos em, 456, 467, 476, 470, 474, 494, 498, 502, 542, 550, 604
  com ouro, 7, 46, 61, 78, 87, 119, 144, 161, 206, 213, 218, 262-64, 456, 501
  políptico, 510, 511, 559
  com portas/ painéis dobráveis, 79, 130, 488-491, 494, 501, 504
  com prata, 86, 102, 231, 259, 260, 293
  sobrepintura, 154, 192, 249, 498, 552, 589, 376 n. 79, 420 n. 35
  triptico, 232, 259-60, 463, 474, 485, 488, 494, 498, 505, 537, 556
imagens, funções das, 1, 60, 143, 229-231, 238, 241, 360, 399-418, 452, 476, 481, 521, 547
  e arte, 15-18, 380, 555, 580, 585-86, 602, 607-613
  como a Biblia dos iletrados, 179, 588
  e imagens pagãs, 37, 42, 48, 72, 78, 97, 108, 120, 163, 177, 187
  como lembrança *(memoriale),* 12, 15, 31, 48, 72, 100, 108, 110, 113, 119, 270
  como propaganda, 76, 402, 488, 510, 553-555, 569, 570, 608
  e protótipos, 149, 163, 187, 441, 539, 542, 597, 613
  como relicário, 265, 559, 560
  e relíquias, 231, 381, 383-85, 391, 427, 550, 598, 611
  como representativas, 72-76, 86, 99, 113-116, 120, 126, 137, 160, 189, 223, 268, 281, 386
imagens, teoria das, 152, 183-89, 205, 211, 384, 449, 474, 476, 497, 580
  alterações na, 447-61, 521-523, 593
  autenticidade da, 4, 7, 12-14, 22, 59, 72, 163, 260, 423, 426, 522, 547, 548,
  autoridade de, 406, 497, 548, 592
  crises da, 579-82
  emoções de, 143, 449-50, 506, 529, 538
  em história: destruição de, 1, 77, 89, 169, 180, 192-93, 196, 391, 581-85, 614 n.9, restabelecimento da, 181-82, 193, 196, 203, 206, 209
  novo tipo, 203, 247, 452-55, 467, 498, 548, 550, 590, 593-94, 607
  poder das, 1-10, 15-18, 28, 35, 49, 62, 73, 87, 178, 240, 260, 404, 579, 583, 607
  como revelação de Deus, 16, 17, 21, 59, 61, 238
  como santas/ divinas, 263, 547-59, 568, 579, 613
  e teologia/doutrina,4, 10, 21, 30, 143, 177-84, 188, 192, 206-209, 219, 223, 585-91, 597, 609
  tipo antigo, 260, 550, 552, 571, 579, 594, 607-13
  com vida, 9, 52, 102
imagens, uso das
  e ações milagrosas/ miraculosas das, 48, 59, 72, 73, 75, 192, 227-28, 229, 240-41, 260-62; que sangra, 238-41, 388, 611; que cura, 238, 260-62, 268, 393, 503; óleo de cura, 73; que fala, 237, 393, 404-05, 461-63; que verte lágrimas, 237-39, 401, 412
  no altar, 437, 452-53, 463-64, 470, 559, 590-91
  beijo, 156, 212, 223, 231, 240, 400, 502
  controle do, 203-05, 211-12, 223, 380, 522, 559, 566, 580
  devocional, 391, 427, 447-49, 457, 461-70, 475, 521, 538-39, 545, 547, 583, 588, 592-95
  e diálogo, 296, 450, 491, 545 (*Ver também* devoção; *ver também em* Cristo, imagens, tipos e temas das)
  litúrgicas, 61, 219, 227, 279, 406
  narrativas/ didáticas, 488, 529-31, 588, 590
  privadas/ particulares, 451, 452, 461, 463, 502, 521-73
  públicas, 451, 521, 559-68
  e rituais, 47, 99, 102-05, 130, 213, 231, 262, 455, 461
  de templo, 36, 61, 74, 77-78, 152, 316, 403, 409
  titular, 316, 455, 609
  votiva/ ex-voto, 46, 82, 102-08, 118, 144, 148, 163, 179, 285-92, 316, 326, 435, 452, 456, 476, 514
imaginifer, 130
imago, 11, 463, 597
imago antiqua, 86
imago Christi, 131
imago clipeata, 127. *Ver clipeus*
imago imperialis, 127, 131
imago in sindone, 405
imago pietatis, 401, 455
imperador, 133, 172, 196-97, 244, 264, 358, 427-28
  e clero, 180, 197, 205, 210, 228, 238, 402, 412
  e controvérsia iconoclástica, 9, 49-51, 131, 160, 171, 179-83, 196-97, 206, 209, 263
  côrte do, 206, 182, 206, 211, 229, 240, 263
  e Cristianismo, 8, 38, 120, 163, 178, 262-263
  culto ao, 52, 100, 125-31, 163, 177, 187
  e culto de ícones, 205, 210, 234, 249, 428
  germânico, 86, 402, 412
  e igrejas, 69, 77, 210-11, 283, 344
  imagem do, 9, 37, 42, 48, 52, 66, 118, 125-33, 133, 163-69, 326, 510
  e Livro de Cerimônias, 42, 127, 227
  e moedas de Estado, 9, 163-69, 192, 203-05
  e mosteiro/convento imperial, 234, 282, 323
  palácio do, 192-93, 203-05, 210-11, 229, 237, 257, 260, 263, 293, 312
  poder e governo do, 165, 203, 569, 582
  pontos de vista do, 5, 9, 12, 400-402, 411
  e procissões, 60, 66, 133, 227-29, 249
  em relação a imagens, 240, 260, 427
  auxílio recebido de; 75, 227, 265, 573; substituindo a própria imagem, 49, 163-69, 180, 192, 209-10
  como representante de Deus, 164, 196, 237
  retrato do, 72, 110, 158, 162, 164, 203-05, 210, 403
incenso, 282
incensório, 283
Inchinata, cerimônia da, 86
indulgências, 270, 271, 436, 485, 522, 540, 550, 569, 581
  em efígie, 14
inscrição, 382, 386-87, 525
intercessão (*Ver também* oração)
  de anjos, 293, 304
  e ícones, 12, 14, 24, 74, 102, 108, 135, 219, 293, 296, 304, 312
  de Maria,35-42, 78, 83, 89, 154, 209, 232-240, 361, 361, 366, 409, 439, 464, 467, 503
Interpretação dos Sonhos (Artemidoro), 43
inventário

  de ícones, 237, 265, 286-87, 323,358, 363, 372, 464, 532
  dos *joyaux*, 537
  litúrgico, 514
Islã, 30, 41, 165, 169, 183, 193, 239, 345, 319 n.73
israelitas, 51, 180, 244 (*Ver também* hebreus; judeus)

J

Jagiellon, Casa de, 427
jaspe, 382 (*Ver também* pedras preciosas)
jesuítas, 609
Jesus, culto a, 79, 82, 130, 131, 137, 457
  aquiropoéticos, itens, 61-70, 78-82, 196, 228, 265-68, 412-14, 416 (*Ver também* Cristo, imagens, nomes de: *keramidion. Mandilion*); réplica dos, 208, 271, 426, 430, 537, 542-45, 553-55, 571-73, 592; coluna (pilar) do açoitamento; 62, 69-70; no muro, 70
  crucifixo; 381-83, 385, 388, 506, 530, 592
  festa; 282, 301, 313, 316, 481-84; Epifânio, 197; filantropo, 297; apresentação de Cristo no Templo, 309; Transfiguração, 282
  relíquias, 237, 240, 268, 270, 381, 385, 400
Jesus, papéis de
  benfeitor, 425
  cordeiro de Deus, 171, 189, 314, 366
  curador, 238, 268
  Filho de Deus, 193, 595, 611
  Filho do Homem, 493
  general, 131
  Homem-Deus, 178-80, 186, 193
  juiz, 388
  Logos, 38-39, 171, 172, 186, 196, 263, 354, 366-67, 498, 598
  palavra (*Ver aqui* Logos)
  protetor, 76, 116, 154
  Redentor, 78, 87, 287, 297, 354, 590-592
  soberano, 79, 131-32, 137-38, 164, 203-05, 210, 265, 400, 403
Jesus, vida de, 83, 126, 149-52, 218, 238, 325, 327, 461, 595
  crucificação (*Ver aqui* Paixão)
  dupla natureza, 8, 52, 71, 163, 171, 178, 186, 211, 345
  Encarnação, 66-69, 156, 172, 187, 193, 196-97, 209, 213, 265, 274, 360-61, 493, 609, 611
  natureza divina, 131, 133, 137, 171-172, 178, 181, 186, 188, 345
  natureza humana, 39, 71, 16, 171-72, 181, 186, 196, 258, 360, 498
  milagres, 72, 309
  Paixão, 79, 171, 189, 262, 268, 270-72, 284, 342, 360-66, 382, 412, 435, 453, 457, 466-67, 498, 595, 597
  realidade histórica de, 11, 72, 79, 171, 258, 265, 301, 360
  Ressurreição, 342, 595
jóias. *Ver* pedras preciosas
joyaux, 537
judaísmo, 8, 49, 52, 583 (*Ver também* judeus)
judeus, 1, 8, 116, 177, 183, 192, 238, 268, 388, 393, 569-571, 583 *(Ver também* hebreus; israelitas; judaísmo)
Jugendstil, 23
Juízo Final, 456, 467, 590
justificação, doutrina da, 583, 590 (*Ver também* Teologia)

K

Kecharitomene. Ver em marianas, imagens, tipos e temas das
keramidion. Ver em Cristo, imagens, nomes de
klēdōn, 344
koimēsis (Morte da Virgem), 38, 262, 282, 284, 358, 361
kollyris, 39
kosmeton, 293
kritriai, 344

L

lamentação, 363, 470
  do céu, 346
  pelos mortos, 342, 360
  da Virgem, 324, 342, 363, 441, 450
lamento de Niobe, 361
Lamento da Perseguição dos Pobres Ídolos e Imagens do Templo (Erhard Schoen), 585
latreia (e *adoratio*), 674
laude (*laudi*), 249, 470, 504, 514
laurata, 130
L'empereur dans l'art byzantin (*O imperador na arte bizantina*) (André Grabar), 164
lecionário, 305, 309, 348
Legenda Áurea, 411, 559
Lei Mosaica. *Ver* Dez Mandamentos.
leigos, 280, 284-85, 308, 405, 417, 439, 463, 476, 523-24, 530 (*Ver também* Ordem Laica)
lembrança (*memoriale*), 12 (*Ver também* imagens, função de, como memória)
lendas, 60-70, 70, 77, 431-35, 550, 555 (*Ver também* Lucas, lendas de; Maria, lendas de)
  de Cesário de Heisterbach, 531
  gregas, 99, 179
  de icones, 35, 239, 240, 304, 401-05, 417, 426, 451
  e igrejas, 227, 404-05, 426
  das imagens "não pintadas", 69-72, 75-76, 82-83, 257-58, 268, 272, 542-43, 542-43
  livros sobre, 308-09, 316, 523-24, 531, 608
  sobre milagres, 4-5, 7-8, 15, 46, 59-60, 227, 240, 388, 393, 425, 559
  sobre origens dos ícones, 4-5, 12, 15, 46, 53, 59, 69-70, 227, 240, 257-58, 387-93, 423-26, 431, 440
  de pintores, 163, 244, 593, 603
  propósito das, 77, 178, 227, 239, 257-59, 312, 400-01, 405-06
  do rei Abgar, 70, 257-62, 268, 274
  sobre santos, 11, 179, 192, 305, 404, 484, 486, 523-34, 560-561; Aleixo, 405-406; Catarina, 523; Eustratios, 304; Francisco de Assis, 457, 530; Nicolau de Mira, 313; Pancras, 179; Panteleimão, 296, 327; Silvestre, 5, 149, 178
  sobre visões, 5, 9, 400-01, 411
lèse-majesté, 130
Libellus do Sínodo de Paris, 380
Liber Pontificalis, 197
Libri Carolini, 192, 380
lira, trono de, 205
liricismo, 470
"Litania", 301
liturgia, 31, 36, 77, 113, 234, 249, 342, 402, 514, 567 (*Ver também* calendário)
  e anamnese, 218, 284
  e artes, 608
  e ciclo dos santos, 304, 312-13, 484, 504, 559, 566
  e editais das festividades, 219, 283, 402
  estacional, 227, 281
  e imagens, 212-223, 279-316, 323-24, 342, 382-83, 447, 457, 503
  pano para, 497, 502

  protestantes, 603
  o sacrifício da missa, 281, 346
Livro de Cerimônias, 42, 127, 227, 224 n. 15
Livro de Evangelhos (Evangeliário), 281, 283, 313, 345, 513,
livro de horas, 524, 545
livro de milagres, 425, 463, 485
Livro dos Papas, 78, 79
livros, 182, 348, 423-25, 510, 540, 593 (*Ver também* manuscritos; textos; compêndios)
  de estatutos de confrarias, 236, 467, 497
  de legendas, 559, 589, 590
  sobre santos, 305, 313, 342
Lombardos, 78
louvor, 314
Lucca, Escola de, 463
luteranos, 2, 582
Luxemburgo, Casa de, 427

M

madeira, estátuas de, 177, 179, 182-83, 437-39, 447
Mãe de Deus. *Ver* Maria
magistrado, 86, 91
Maiestas, 561, 395 n. 16 (*Ver também em* marianas, imagens, tipos e temas das)
Mandilion. *Ver em* Cristo, imagens, nomes de
maneirismo, 607-08
maniera greca, 470-476
Manual do pintor (ou *Tratado sobre a medição*). (Dürer), 592
Manual do Pintor do Monte Atos, 20
manuscritos, 219, 265, 270, 272, 287, 313, 347, 525 (*Ver também* livros; textos; compêndios)
  antigos, 184, 324-25, 404, 547
  falsificados, 426, 440 (*Ver também* falsificações)
  iluminados, 182, 537, 539
"Mão Dourada" (*Chrysocheir*), 46
mappa (lenço), 83, 133
marfim, 126, 127, 133, 138, 293
Maria, culto a, 39-42, 73, 76-78, 229, 441, 491-92, 561, 568 (*Ver também* marianas, imagens, nomes de; marianas, imagens, tipos e temas das; Maria, vida de; Maria, papéis de)
  adornos: coroa, 86, 382, 402, 409, 456; mão dourada, 7, 44, 78, 87, 154, 403; ornamentos, 406, 409
  festas, 39-40, 77, 214, 229, 284, 427, 481-84, 378 n.132; Anunciação, 240, 301, 353, 358, 402; Assunção, 41, 42, 77, 82-83, 287, 297, 552; Nascimento, 370, 611; Morte da, (koimēsis), 38, 262, 282, 287, 301, 358
  e hinos; 36-37, 61, 270, 353-54,
  e imagens de, sendo beijadas, 156, 223, 231
  e lendas, 41, 72, 391-93, 400, 531
  milagres de, 393, 531, 608; sangramento, 238, 611; cura, 7, 41, 238, 393, 404, 503; resistência ao papa, 404, 405, 416; falando, 393; empalidecendo, 404, 412; vertendo lágrimas, 239, 401, 412
  relíquias, 381, 384-85; vestuário, 89, 149-152, 232-34, 263, 296, 391, 404; manto, 40-42, 75-76, 83, 229-31, 247, 383, 455-56
  e sermões, 36, 342
  sonhos e visões, 41, 455
Maria, papéis de (*Ver também* marianas, imagens, nomes de; marianas, imagens, tipos e temas das; Maria, culto a; Maria, vida de)
  advogada. *Ver* defensora
  auxiliadora, 5-7, 78, 393-94, 569
  curadora, 7, 41, 28, 393, 404
  defensora, 285, 357, 403-412, 416-17, 531
  divindade da cidade, 4-5, 41, 227
  fazedora de chuva, 393, 439-40
  intercessora, 35-44, 78, 83, 89, 105, 154, 209 , 232-34, 361-63, 366, 406, 439, 464, 467, 503
  líder militar, 4-5, 39, 41, 248-49, 357-58; mãe, 12, 35-37, 47, 71, 76, 82, 209, 213, 441, 453-55, 531
  Mãe de Deus, 37-49, 76, 83, 91, 138, 156, 223, 325-27, 360, 382
  padroeira da cidade, 426, 439, 497-501, 504-55, 511-14, 552
  padroeira das instituições religiosas, 60, 283-292, 296, 301, 363, 400, 455
  protetora, 7, 40-42, 76, 89-91, 228, 237, 247, 285-87, 402, 455-57
  Salvadora do Mundo (*Kosmosoteira*), 285, 286
  soberana, 42, 60, 83, 155-56, 383, 411, 426
Maria, vida de, 42, 47, 218, 361, 367, 428, 529, 555-56 (*Ver também* marianas, imagens, nomes de; marianas, imagens, tipos e temas das; Maria, culto a; Maria, papéis de)
  Anunciação, 154, 197, 214, 284, 342
  Assunção, 41-42, 77, 82-83, 87, 401, 414, 417
  concepção imaculada, 555
  lamentação, 304, 324, 342, 346, 360, 441, 450, 535
  Magnificat, 60, 597
  morte da, 71, 86, 218, 262, 511
  como símbolo, 353, 366-67, 417
  trabalho da salvação, 39, 328, 353, 361, 363
marianas, imagens, nomes de, 305, 342, 388, 414, 450, 467-69, 503, 524, 560-61, 595-597 (*Ver também* marianas, imagens, tipos e temas das; Maria, culto a; Maria, vida de; Maria, papéis de)
  Blachernae, ícone de, 61, 91, 231-232, 247, 456
  Carmelitas, Madona das, 435, 475
  Cheimeutissa, ícone de, 61
  Dominicanos, Madona dos, 484, 491, 501
  Donna Nostra, 393
  Franciscana, Madona, 453
  Hodegetria, 61, 70, 89-91, 240, 357, 363, 464, 495-97, 504-05, 552; cerimônias em Constantinopla com, 227, 234, 283; que escapou dos conquistadores venezianos em Constantinopla, 239-40, 249; disputado pelos conquistadores, 358-59
  Invencível (*anikētos*) Virgem, 244, 248
  Kykkos, ícone de, 357, 366-367, 370, 430, 467
  Madona das Graças (*Madonna delle Grazie*), 247
  Madona de Brno, 427
  Madona de Cambrai, 571
  Madona de Chartres, 381-382
  Madona de Clermont-Ferrand, 382
  Madona de Constantinopla, 437
  Madona de Crevole, 26, 470, 498
  Madona de Essen, 382
  Madona de Foligno, 604
  Madona de Fröndenberg, 550
  Madona de Guadalupe, 52
  Madona de Le Puy, 382
  Madona de Roudnice, 428, 441-43, 550
  Madona de Rucellai, 453, 501
  Madona de S. Sisto, 7, 87, 154, 403-06, 409-14, 417, 428, 556, 173 n.18
  Madona de Straus, 464
  Madona de Thorn, 548, 550
  Madona de Vezelay, 381
  Madona do Beijo (*Madonna del Baccio*), 244

  Madona do Monte Carmelo, 493
  Madona dos Servitas, 491, 494, 501
  Madona em Spoleto, 297, 412, 426, 254 n.60, 319 n.71
  Madona Kahn, 26, 471, 474, 475
  Madona Leão, 412, 556
  Madona na catedral de Tito, 249
  Madona Sistina, 602-604, 613
  Madonna dei Mantellini, 435, 467
  Madona del Fuoco, 540
  Madona del Voto, 497-98, 503, 511
  Madonna del Popolo, 435
  Madonna del Prato, 595
  Madonna della Clemenza, 155, 158
  Madonna della Pace, 426
  Madonna di S. Luca, 439
  Mãe de Deus de Sardenay, 393
  Mãe de Misericórdia, 453
  "Mãe Universal" (Mater omnium), 455
  Maestà, 501, 503-05, 513, 514, 567
  Nicopeia/ Nikopoia, 4, 61, 223, 244, 248-49, 295; retirada pelos venezianos da biga do general, 240, 357, 426
  Notre Dame de Grâce, 552
  Notre Dame la Brune, 382
  Notre Dame la Grande, 552
  Notre Dame sous Terre, 385
  Nossa Senhora de Roma (*Rhomaia*), 76 (*Ver também aqui* Virgem Romana)
  Nossa Senhora do Sinal (*Znammeny*), 76
  Panteão, ícone, 7, 46, 77-78, 83, 87, 152, 260, 403-404
  Pelagônia, ícone de, 297, 357, 367, 467, 552
  Presbeia, 285
  Raidestos, ícone de, 285
  Regina caeli, 82, 400, 416, 419 n.9
  Salus Populi Romani, 82, 83
  Theotokia, ícones de, 285
  Virgem Romana, 232, 239 (*Ver também aqui* Nossa Senhora de Roma)
  Virgem Soros, 232 (*Ver também aqui* Virgem Romana)
  Virgen del Amparo, 52
  Virgo Paritura, 391
  Vladimir, ícone de, 23, 357, 363, 366, 367, 254 n.60
marianas, imagens, tipos e temas das, 35-37 (*Ver também* marianas, imagens, nomes de; Maria, culto a; Maria, vida de; Maria, papéis de)
  advogada. *Ver* defensora
  Anunciação, 197, 214, 218, 241, 323, 342, 353-354, 358, 372, 441, 493
  Annunziata, 358, 441
  Assunta, 511
  carta (Petição) ao Filho, 234, 287, 296-97, 301, 357, 412
  coroação, 411, 498, 525, 537, 561, 571-73
  defensora, 46, 232, 357, 403-412, 417
  Eleousa, 35, 282-287, 297, 357, 358, 360
  entronada (*Ver também* Madona entronada; Mãe de Deus entronada; Virgem entronada)
  Episkepsis, 231, 363
  fuga para o Egito, 347, 354, 356
  Glykophilousa, 357
  Kecharitomene, 297, 301, 358, 361, 363
  lamentação, 304, 324, 342, 346, 360, 535
  Madona entronizada, 382, 391-93, 402, 435, 511
  Mãe da Ternura, 356-357, 360-361, 366-367
  Mãe de Deus, 206, 228, 229, 234, 237-38, 297, 325-26, 404-05
  Mãe de Deus entronizada, 171, 447, 471, 493-94, 497, 511
  Mãe dos Romanos, 86, 401, 404, 411
  Mãe intercede junto à Criança, 296, 403-04, 450-51, 455, 464 529-531, 557
  Mãe Terna, 450, 466-467, 494
  Maiestas, 423, 493-494, 497
  morte (*koimēsis*) da Virgem, 282-284, 358
  natividade, 197
  Nossa Sra. da Misericórdia/ Madona da Misericórdia, 229, 247, 450, 453, 455-57
  Peribleptos, 358
  Pietá, 453, 455, 527-30, 537, 550
  Platytera, 35
  ternura (*Ver aqui* Mãe de Ternura, Mãe Terna, Virgem de Ternura)
  Virgem Cheia de Graça (*Ver aqui* Kecharitomene)
  Virgem de Ternura, 423
  Virgem Entronizada, 154, 158, 323, 366-67, 372, 382, 471, 447, 493, 497
  Virgem Formosa, 548-550, 568-573
  Virgem Orante, 229, 240, 247, 455
  visitação, 527, 529
mármore, 148, 214, 229-248 passim, 293, 295, 379, 382, 411, 456-57
mártires, 99-100, 108, 383, 386, 523, 568
  iconoclasmo dos, 193, 360
  igreja dos, 7, 77, 152
  imagens dos, 144, 171, 182, 205, 218, 304-13, 346
máscara, 161, 475
Mater omnium, 437, 455
materialismo, 2, 73, 183, 312, 381, 386, 561
medalhão, 72, 105, 108, 133, 171-72, 189, 229, 292, 346
meditação, 523, 524, 525, 527 (*Ver também* devoção)
memoria, 10-15
menológio ("livro do mês"), 305
mensa. *Ver* altar
metáforas, 345, 347-48, 353-56, 360, 367, 382, 386, 416, 427-28, 587, 595
metal, peças de, 384, 447, 532, 537
metamorfose (*metamorphōsis)*, 282
metastasis, 282
Mētēr Theōn, 37
Mētēr Theōu. Ver Theōu Mētēr
metropolitano (cargo), 263
milagres, 53, 309, 312, 484-85, 524, 531, 569, 608
  do arcanjo Miguel de Chonae, 305, 323, 347-48
  autenticidade dos, 59, 74, 486-88
  cura, 7, 41, 43-44, 46, 72-73, 238, 383, 393, 404, 503, 559, 571-73
  na igreja de Blachernae, 229, 456
  das imagens: sangramento, 238, 241, 611; falando, 393; empalidecendo, 404, 412; vertendo lágrimas, 239, 401, 412, lendas sobre; 4-5, 7-8, 15, 46, 59-60, 227, 240, 388, 391, 426, 559
  livro de, 425, 463, 485
  e S. Francisco, ícones, 391, 461
  da Veronica, 270, 401
militar, 131-33, 265, 343, 435 (*Ver também* exército)
Mímese de Cristo, 165
mimesis (mimesis), 187 (*Ver também* Mímese de Cristo)
miniaturas, 169, 192, 219, 234, 265, 272, 304, 344, 348, 379, 388, 525, 530, 540
  ciclo de, 370
  e contraste com painéis, 348
  substituídas por livros, 540
mise en scéne, 347, 527, 566, 607-613
misticismo, 19, 328, 347, 366, 521-532, 569, 613
mísula, 247
mitologia, 595
mnemosyne, 11-12

modelo. *Ver* arquétipo

moedas, 163-69, 229, 582, 588, 589 (*Ver também* imperador, e moedas do Estado; *ver* Cristo, imagens de, [em geral])

mosteiros, 232, 279-82, 324-25, 358, 370, 387, 399, 402, 426-27, 484, 530, 538, 581 (*Ver também* monges; freiras)
  Apolo (Bawit), 110, 138
  Arakas (Lagoudera), 287, 296, 297, 363, 366, 452
  Chilander (Monte Atos), 474
  Chora (Constantinopla), 214, 285
  Cristo como o Benfeitor (Constantinopla), 425
  Cristo, o Todo-Misericordioso (Constantinopla), 313
  Eleousa (Constantinopla), 285, 286, 358
  Filantropo (Constantinopla), 297
  Grande Lavra (Monte Atos), 537
  Kecharitomene (Constantinopla), 297, 301
  Marienstatt, 561, 566
  Neófitos (Paphos), 297, 360
  Pantocrator (Constantinopla), 110, 240, 282-83, 295, 359; igreja de S. Miguel, 287; igreja da Virgem, 282, 283, 297; regulamento do, 61, 212, 234, 282, 283
  Premonstratense (Altenberg), 561
  Raudnitz, 550
  Regulamento dos, 61, 212, 234, 285, 225 n. 22
  Sto. Alessio (Roma), 405, 409, 411
  San Andrea al Quirinale (Roma), 609
  S. Bonifácio (Roma), 405
  S. Miguel (Constantinopla), 326
  S. Miguel (Naupactos), 234
  S. Tiago (Liége), 552
  Sta. Catarina (Monte Sinai), 26, 293, 297, 301, 304, 308, 313, 430, 484
  Studion (Constantinopla), 181, 183
  Virgem Beneficente (Constantinopla), 292

monges, 234, 268, 326, 344-57, 387, 393, 405, 486, 547 (*Ver também* mosteiros, freiras)
  e devoção pessoal, 39-42, 100, 280, 292, 305-08
  e Escada da Virtude, ícone, 323, 347
  função pública dos, 180, 283, 353-54
  e relíquias, 383, 409, 437
  e santos, 113, 116, 312

monofisitas, 181

monograma, 148

monoteísmo, 8, 48, 177, 186

moralista, 585

mosaicos, 87, 102, 105, 118, 214, 247, 284-85, 380, 401, 411, 431, 411
  em Atenas, 363
  em Constantinopla, 125, 203-06, 211, 282; em Hagia Sophia, 206, 209, 238, 264; em Florença, 455
  no Monte Sinai, 161, 466
  na Nicéia, 193, 297
  em Roma, 131, 155, 161, 417
  em Salônica, 155, 158
  técnicas dos, 425
  em Veneza, 247, 456

movimento dos flagelantes, 491

muçulmanos, 345

múmia, 28, 97, 108-110, 118-19, 148, 162

mural, 99, 406, 560

N

Natal, 76, 82, 83, 193, 197, 327, 347, 354, 370

Nativitidade, 197

natureza morta, 597

nave, 148

neoplatonismo; 53, 155, 161, 187-88, 326 (*Ver também* platonismo)

nestorianos; 54 n.5

nicho; 148, 149, 161, 162, 206, 213-14

Nicopeia/Nikopoia. *Ver em* marianas, imagens, nomes de

nimbo; 89, 113, 116, 138, 144, 148, 160, 304 (*Ver também* auréola)

normandos; 229, 313

Notitia dignitatum; 126, 130

Notre Dame de Paris (Victor Hugo); 20

Novo Testamento; 68, 189, 244, 265, 589 (*Ver também* Bíblia; Antigo Testamento)
  Apocalipse, 192
  Atos dos Apóstolos, 68
  Evangelho, 40, 47, 163, 179, 183, 209; Mateus, 172, 192, 301, 585; Lucas, 305, 314; João, 344, 346, 366, 527
  Primeira Epístola de S. Pedro, 589

O

obra, 532

óculos nas paredes, 218

opera, 504, 513

oração, 279, 427, 450, 455, 456, 461, 524, 537 (*Ver também* intercessão)
  horas de, 524, 527
  em inscrições, 326, 553
  livro de, 441
  monástica, 285, 292
  da Virgem, 296-97, 301, 456

oráculo, 228, 229, 367, 384, 401, 412

oratorianos, 609, 611

ordem laica, 491, 507 (*Ver também* Leigo)

ordens mendicantes, 400, 409, 449, 452, 455-56, 463, 481-510 passim

ortodoxia, 196, 209, 210, 343, 344

otoniano, período, 379

ouro, 387, 537 (*Ver também* douramento)
  cruz de, 386, 387, 403
  folheado a, 379, 381, 382, 383, 386, 403, 173 n.18
  e ícones, 285, 287, 327, 353, 403, 427
  e imagens, 7, 46, 61, 78, 82, 119, 144, 161, 206, 213, 218, 263-65, 384, 456, 501
  sombreamento, 61, 439-40, 464, 467, 474-75, 552, 556

P

paganismo, 39-43, 98-100, 144, 187, 583 (*Ver também* Cristianismo, e paganismo; idolatria; ídolos)

painel pintado em cruz *Ver* cruz, painel.

Pais. *Ver* Igreja, Pais da

paisagens, 540, 542, 595-597, 604 (*Ver também* gravura)

pala, 447

Pala d'Oro (Veneza), 239, 295

paládio, 4, 42, 66, 68, 78, 82, 165
  em Constantinopla, 91, 165
  em Pisa, 463
  em Tróia, 75, 86
  em Veneza, 249

Palavra de Deus. *Ver* Bíblia

palimpsesto, 83

panegírico, 470

panfletos, 583, 585

papas, 79-82, 399-406, 435, 532-35, 556, 604, 609 (*Ver também* o papa específico no Índice de Pessoas e Lugares)
  coroação de, 555
  corte de, 265-66, 345, 399, 431, 532
  e curia papal,155, 609
  e imagens, 77, 409-502, 155, 270, 386, 416, 436, 540
  e poder político, 78, 178, 180, 241, 380, 409-412, 416, 436, 604

papistas, 592

paradoxo, 325, 328, 342-344, 441
    da Crucificação, 344-347, 457
    da Encarnação, 354, 360-61, 466
paraíso, 414 (*Ver também* céu)
paraklēsis, 35, 286
Páscoa, 60, 79 91, 197, 284, 305, 353, 400
pastiche, 603
paulinos, 46
pecado, 401
pedras preciosas, 287, 381-83, 531-538, 582
Peinture, 474
Pentecostes, 279
peregrinações. *Ver* peregrinos
peregrinos, 48, 70, 102, 131, 149, 172, 227, 228, 249, 271, 312, 393, 457, 484, 537; igrejas de, 247-48, 249, 559-60
    para Constantinopla, 41, 91, 237-39, 247, 440
    na França, 381, 383, 559-60
    para Regensburg, 568-71
    para Roma, 274, 540
Peribleptos. Ver em marianas, imagens, tipos e temas das
Perigraphē, 370
Periskirton, 366
Peronistas, 51
Persas, 41-42, 66, 75, 133, 260-62
Perseguição, 569
peste, 86, 400, 411, 503, 54 n.53
petição. *Ver* oração
physis, 187
pictores Verônicarum, 271
pintores, 20-21 (*Ver também* pinturas)
    e poetas, 326, 580, 593
    e a Reforma, 585, 589
    técnicas dos, 160, 436, 440, 449, 464-67, 471, 474-76
    e teologia, 171-72, 324, 345
Pintura, 323-372, 387, 423, 464, 592-93, 597-98, 602, 613 (*Ver também* pintores)
    e escultura, 493-94, 602
    estilo de, 158-61, 470-71, 475
    Monumental, 154, 161
    Narrativa, 386, 450,488, 588
    e poesia, 345, 580, 613
    teoria da, 592-93, 602, 609
"pintura viva", 449
pinturas, conjunto de, 402
Platonismo, 113, 186, 471, 92 n.2 (*Ver também* Neoplatonismo)
Platytera. Ver em marianas, imagens, tipos e temas das
podea, 234, 297
podlinniki, 21, 33 n.7
Poesia, 308, 314, 323-372, 470-71, 475, 580, 595-97, 613
    da igreja, 36, 325, 344, 347, 370
    religiosa, 326, 449
políptico, 447, 506, 510, 511, 560
politeísmo, 48
portas/ painéis laterais, 401, 447, 488
"portas santas", 280-82, 301
prata, em:
    amuleto, 285
    biombo de capela-mor, 211, 292
    busto, 400
    cruz, 382, 387
    estátua, 384
    ícone, 287, 425
    iconóstase, 295
    imagem, 293
    moldura, 295
    montagem/ moldura, 292, 427, 437
pregadores, 582, 587, 592
predella, 185, 507, 511, 568, 592
prefeito, 86, 127, 401
prefeitura, 552 , 582, 602
pré-Romanticismo, 542
presbeia, 283, 285, 286 (*Ver também em* marianas, imagens, nomes de)
Primeira Epístola de S. Pedro, 589
Primeira Guerra Mundial, 23
processões, 280, 401, 603
    e confrarias, 86, 227-28, 232, 234, 503-7
    em Constantinopla, 82-83, 89, 91, 227-28, 232
    em dias de festa, 86, 283, 402, 414, 439
    na Europa (excluindo Itália), 249, 552, 569
    imagens utilizadas nas, 281-82, 283, 436-37, 381, 403, 412-17, 461, 464
    na Itália (excluindo Roma), 249, 409, 414, 416, 437
    no mosteiro, 281, 282, 283
    propósito das, 60, 66, 234, 270, 283, 400-01, 417, 439-401, 513-14
    em Roma, 77, 78, 86-87, 149, 402-03, 409-27
profetas, 171-72, 205, 218, 507, 511
programas pictóricos, 210-211
    no altar, 566, 568
    nas igrejas, 210, 305, 402, 452-53
prolepse, 466
propylaioi, 47
proskomidy, 223
proskynēma, 284, 286
proskynēsē, 279
proskynēsis (proskynēseis), 130, 223, 282, 286-287, 292, 296-97, 225 n.22
proskynētarion, 223
Protestantes, 2, 589-592, 603, 607
Prothesis, 280
Púlpito, 455, 471, 592
Purgatório (Dante), 470
putti, 598, 607, 611

Q

quadro, 611 (Ver também retábulo)
Quaresma, 309, 347, 566, 571
querubim, 414 (*Ver também* anjo, arcanjo)

R

racionalismo, 343
realismo, 118-120
Reforma, 2, 15-16, 589
    e arte, 585, 592, 607
    e imagens, 18, 568-69, 571, 573, 581-585, 607
reformadores, 17, 522, 581, 592, 608
Regina caeli. Ver em marianas, imagens, nomes de
relevos, 105, 126, 231-32, 240-41, 244, 248, 379, 414, 423, 455-56, 493, 592
relicário esquife 561, 567
relíquias, 148-49, 152, 227-265 passim, 282, 312, 379-94, 486, 608, 613 (*Ver também* Cristo, relíquias de; Maria, culto a; relicários)
    autenticidade das, 387, 548, 607
    carta de Abgar, 260
    de contato, 61-70, 75, 234, 271
    sob controle das igrejas, 403, 404, 405, 411, 522, 560
    de corpos de santos, 381, 387, 400, 409, 425, 427,
    culto a, 77, 99, 249, 426, 583, 567, 583
    douramento, 384, 400, 537
    e imagens e ícones, 72-76, 231, 238-39, 259, 381, 384-86, 391, 427, 598, 611
    Maria, faixa de, 70, 296, 55 n.21
    Maria, o manto de, 70, 229, 247, 262
    e relicário esquife, 561, 566, 567

  Verdadeira Cruz, 75, 265
  Veronica, o véu de, 265-274
relicários, 75, 272, 379, 428, 559, 613 (*Ver também* relíquias)
  no altar, 379, 559
  arte e estética dos, 380, 385-87, 521, 537
  de cabeça, 383, 386
  estátua, 379, 380
  feitos de: cristal, 386; ouro, 265, 379, 381; prata, 155
  para o manto de Maria, 40-41, 75
  papal, 79, 297
  no retábulo, 561-66
Renascimento, 12, 16, 86, 244, 603
  arte do, 449, 474, 555-56, 592-603
  e imagens, 272, 393, 425-26, 436-43
retábulo/ painéis de altar, 24, 244, 247, 272, 447-514 passim, 521, 532, 548, 559-568, 571, 589, 592, 603, 611, 515 n.2 *(Ver também* altar)
retóricas e pintura retórica, 323-72, 449-50, 463, 474, 476, 497, 498
retrato, 10-15, 70-72, 144-48, 161, 165-69, 172, 218, 272, 285, 484, 593
  antigo, 97, 108, 118-19, 143, 148, 163-69
  autênticos, 41, 72, 152, 163, 274, 436
  convenções para, 148, 149, 160-61
  deidade (*Ver aqui* grupo)
  escudo (*Ver clipeus*)
  fúnebres, 37, 71, 97, 108-120, 133 , 138
  grupo/ coletivo, 144, 210, 218, 292, 346, 505
  e ícone, 75, 97, 108, 113, 164, 305, 545
  múmia, 28, 97, 108-10, 118-19, 148, 162
  privados, 100, 102, 110, 118, 148, 164, 463, 530, 532-37, 545, 587, 592
  sagrado, 545, 598
  tondo, 108, 131, 137, 148, 182, 535
  vivo, 156, 449
Revolução Francesa, 532
Rex caeli, 416 (*Ver também* marianas, imagens, nomes de, *Regina caeli*)
Rex regnantium, 163, 165, 203
românica, 24, 447, 457, 470, 493-97, 505
romanistas, 598
Romanov, dinastia dos, 22
romantismo, 19-20, 23-24, 602, 603, 607
rotunda, 78

S

sacramentos, 7, 582, 587-88, 598 (*Ver também* Eucaristia)
Sagrada Família, 597
Salmos, livro dos, 182-83
Saltério, 125, 131, 182, 192, 270, 455
Salus Populi Romani. Ver em marianas, imagens, nomes de
salvação, 11, 35, 39, 182-84, 192-93, 210, 213, 285-92, 361, 510
Salve sancta facies, 270
santos, 31, 248, 372, 485-91, 523-29, 588, 604 (*Ver também* amuletos; lendas, de santos; estátuas, de santos)
  como auxiliadores/ curadores, 44-46, 73, 144, 312-13, 384-85, 425
  biografia dos, 14, 15, 182, 301-04, 312-13, 481
  canonização dos, 12, 181-82, 485-86, 532
  culto a, 381, 385, 561, 567
  e culto a túmulos, 99, 100-102, 88, 98
  do dia (ícone diário), 212, 279, 284, 304, 308-09
  festividades, 15, 284, 305, 308-09, 314, 347, 481, 484-85, 491, 505, 559-60
  ícones de, 110, 137, 144, 212, 347-48, 423, 511, 530; no altar, 447, 452, 481-84, 488-91, 505-13, 559; devoção aos, 240, 312-13; douramento dos, 44, 46, 102, 144; medalhão, 105, 346; particulares, 144, 461, 466-67, 530
  como intercessores, 12, 14-15, 24, 74, 102, 108, 137, 219 , 293-95, 301-04, 312
  livros sobre, 305, 313, 342
  local, 49, 74, 102, 427, 481, 486-88, 505, 561
  milagroso poder, 240, 383-84, 423, 461, 484-88
  como monarca, 240, 383
  como padroeiro/ patrono, 74-75, 100, 105,116, 219, 227, 240, 279, 283, 296, 604, da igreja, 77-78, 297, 412, 491, 505, 530, 567; da cidade, 505, 552, 559; da irmandade, 451-52; do mosteiro, 287, 346; de uma ordem, 481, 505
  papéis de, 31, 44, 47, 105, 386 , 404, 461, 510, 523-24
  e procissões, 464, 481, 485-86
  programa (calendário) de, 15, 295, 304-05, 308-09, 312-14, 427
  como protetor, 73-74, 102, 108 , 387, 391
  reliquias de, 60, 72-76, 99, 237-38, 240, 381, 384-86, 399, 409 , 507 , 550, 561, 568
  representado pelas imagens, 72-76, 86, 99, 281, 312-13
  titular, 144, 212, 219, 283, 556, 560-61
  túmulos dos, 72-73, 120, 138, 238-39, 312-13, 381, 384, 400, 405-06, 486
Santos do Segundo Volume do Mês de Novembro, 305
santuários/ oratórios, 387, 456
  e altar, 411, 447, 452, 481, 485, 488, 494, 504, 540, 548, 559-60, 609
  para esculturas, 481, 485, 494, 505, 540
sarça ardente (Moisés), 28, 367
sarcófago, 507
Satã. *Ver* diabo
Semana Santa, 363, 404
senado, 244, 249, 411
sepulcrum, 148
sepultura. Ver túmulo.
Sermão da Montanha, 386
sermões, 36, 40-41, 62, 209, 211, 227, 232, 263, 314, 461, 484, 531
  individuais: Frei Giordano, 425; Gregório de Nazianzo, 353; Gregório de Nicomédia, 346; Jacó (monge), 353; João Batista, 314; Lutero, 583-85, 592; Savonarola, 593-594
  retóricas dos, 328-42, 347, 360
  sobre a Virgem, 219, 342, 367, 370
servitas, 441, 491, 493, 498-503, 516 n.25
Sexta-Feira Santa, 435
signo, 189-97, 588, 592
signon, 282, 283, 284
similitudinem, 428, 553
simonia, 182
simulacra, 581
sinagoga, 569
Sínodos, 182, 416 (*Ver também* concílio, ecumenical; concílio, outros)
  Frankfurt (794), 192, 380
  Hagia Sophia (815), 181
  Hieréia (754), 181
  Paris (824), 380
  Rodez, 384
  Trier (1310), 560
Sobre o Culto de Imagens (Jonas de Orléans), 382
soclo, 244, 247, 382, 386, 493, 560
sombreamento em ouro. *Ver* ouro, sombreamento
sonho, 41, 43, 44, 74 (*Ver também* visão)
  de Constantino, 152, 399,
  de Jacó, 502
  de Rafael, 603
Stacions of Rome, (guia em inglês para peregrinos), 271

stasidion, 284
stasis, 234
stēlē. *Ver* imagens
sudário, 5, 258, 270, 540-42
Sudário de Turim, 260, 275 n.8 (*Ver também* relíquias)
synaxarium, 305, 309
synaxis, 305

T

tabernáculo, 82, 504, 507, 560, 607, 609, 611
tabu, 379, 488
tabulatum, 292
talismã, 130
tavlete, 394
técnica de encáustica, 154-55, 162, 297, 357, 403
telas, 154, 155, 259, 357
têmpera, 154, 155
templo, 46, 69, 74, 77-78, 105, 152, 172, 177, 403
  imagens de, 36, 74, 77, 152, 316
templon, 24, 279, 284, 292, 293, 304, 313, 318 n.54
teofanias, 316
teologia, 169-72, 324-28, 358, 367, 506-07, 525, 587, 590, 604 (*Ver também* teólogos; *Ver também em* ícones, teoria dos; imagens, teoria das)
teólogos, 1-10, 15-16, 19-21, 29, 177, 343, 370, 380 (*Ver também* teologia)
  e arte sacra, 382-83, 387, 568-69
  debate sobre: imagens, 49-52, 177-79, 262, 510, 568 , 581, 607-08; Jesus, 52-53, 149, 163, 169, 171-72, 177-80, 188-90, 192; Maria, 37-42
  defesa de imagens, 76-77 , 177-79, 183-89, 280
  e iconoclastas, 70, 143, 182-83, 187
  limitações, imagens, 1-10, 48, 59, 179, 579
  e Reforma, 581, 585, 607
tērētēs, 295
termas, 126, 231, 403
tetrapticos, 309
têxtil, 532, 538
texto, 370, 382, 404, 486, 527, 529 , 589 (*Ver também* livros; manuscritos; compêndios)
  antigos, 325, 414, 547, 587
  histórias da Bíblia, 363/66 , 524
  de sermões, 342
theographos typos, 66
theos logos, 172
theoteukton eikona, 69, 262
Theotokia, 285
Theotokos, 35, 38, 206
Theou Mētēr, 35, 37
thesis, 187
thrēnos. *Ver* lamentação
Tiago, Evangelho de, 55 n.17
tímpanos, 464, 498, 502
tinta encáustica, 86, 403
tocar, relíquias de. *Ver* relíquias, de contato
toella, 265
toga, 313
tondo, 9, 79, 108, 131-33, 535
tonsura, 486
Torá, 8, 48
tradição, 203, 209, 411, 425-26, 437, 493-94, 547, 568, 589, 595
  da igreja, 2, 4, 16, 87-89 , 184, 232, 328, 402-03, 588
  e teoria das imagens, 183-89
tradição gnóstica, 343
tradição homérica, 342
transeptos, 218
Transfiguração, 28, 31
transubstanciação, 525
tratado, 531
  de ícones, 343-44, 382, 388, 608
  de pinturas, 593, 594
Trindade, 37-38, 239, 535, 552, 573
tríptico, 232, 259-60, 313, 354, 412-14, 463, 474, 485, 488, 494, 498, 505, 537, 556
trompe l'oeil, 542
trono, 383, 395 n.17
  da graça, 525, 535
  em imagens, 493, 502, 511, 513
  de S. Pedro, 532
  de Salomão, 382
túmulo, 71-74, 99, 105, 116, 281-85, 286-87, 361, 437
  dos apóstolos, 295, 381, 400
  de Cristo, 493
  na igreja, 102, 312
  de santo, 383, 394, 486
turbante do bispo, 26
turcos, 2, 30, 431, 437
Turim, Sudário de, 260
typicon. *Ver* regulamentos, do mosteiro
typos hieros, 155, 158, 403

U

Última Ceia, 213, 239, 527, 529, 587-89, 615 n.24
umilenie, 357

V

valombrosianos, 503
velas, 49
vera icona, 72, 257
Verdadeira Fé, 183, 193, 237, 239
verniz, 404
verônica, 271, 274
vida além da morte, 108, 118, 119
Vidas (Vasari), 21, 594
Vierges reliquaires, 383
viga *tramezzo*, 506
Virgo Paritura. *Ver em* marianas, imagens, nomes de
Visão, 102, 400-02, 411, 435, 523-35 (*Ver também* sonho)
  de André, o Tolo; 455
  de Augusto, 400, 411
  dos Cistercienses, 455-56
  de Constantino, 131
  de Rafael, 603, 604
Vita Nuova (Dante), 274
vitruviana, figura, 263
Volto Santo, 388
votivo/ ex-voto
  ícones, 280, 285-92, 295, 316, 348, 428, 431
  imagens, 46, 82, 102-08, 118, 148, 163, 179, 316, 326, 435, 452, 456, 476, 514
  oferendas, 44, 46, 569
  presente, 292, 295, 567

X

xilogravura, 522, 538-40, 585, 590

Z

zelotes, 182
zēōn, 345

CRÉDITO DAS FOTOS

Ann Arbor, The University of Michigan (Sinai Archives; Cortesia de Michigan- Princeton- Alexandria Expedition to Mount Sinai) 4, 6, 13, 26, 27, 62, 64, 71, 77, 78, 80, 129, 138, 152, 154, 157-62, 164, 165-68, 174, 178, 205, 227

Aachen, Ann Münchow-Lepper 197

Atenas, Byzantinisches Museum 141, 142, 150, 177; M. Chatzidakis 163

Baltimore, Walters Art Gallery 256

Belgrado, G. Babić 103, 106, 148, 169, 170

Berkeley, D. Wright 61, 74

Berlim, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 24 (W. Steinkopf), 54, 233, 258, 259, 261

Bolonha, Archivio Fotografico d'Arte A. Fillani e Figli 252

Bruxelas, Institut Royale de Matrimoine Artistique 248, 262a,b

Cambrai (M. Chatelain) X

Cleveland, Cleveland Museum of Art 203, 212

Coburg, Veste Coburg, Kupferstichkabinett 276

Dinkelsbühl, Museum 280

Dortmund, Museum fur Kunst und Kulturgeschichte 265

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 290

Durham, N.C., Duke University, Ann Epstein 173

Fermo, Capitulo del Duomo VII

Florença, Alinari 56 (48 623), 76 (Brogi 19 878), 240 (Brogi 6600), 250 (Alinari 5337), 269 (Alinari 1939); Fotostudio Line Mario 232; Kunstthistorisches Institut 206, 210

Frankfurt, FAZ (Barbara Klemm) 133

Genebra, Musée d' Art et d'Histoire 279

Heidelberg, Deckers 216, 217, 219, 226, 228, 230, 238; IX; Klinger 273; Kunsthistorisches Institut 220, 233, 231, 234; R. Reith 124

Kansas City, Mo., Atkins Museum of Fine Arts 267

Kiev, National Museum of Western and Oriental Art 40, 85

Londres, British Library 247; Courtauld Institute of Art 36, 271; Imperial War Museum 132; The National Gallery 285

Madri, Prado 268, 288

Mainz, Kunstgeschichtliches Institut der Universität 58; Rőmisch-Germanisches Zentralmuseum 92

Marburg, Foto Marburg 146, 263, 274

Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 53, 201, 211, 277; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 275; Hirmer 31, 34, 108, 110; H. Kőrner 257; von zur Mühlen XI

Nova York, Metropolitan Museum 42, 221, 249, 255, 286; Time-Life 10

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum 281-83

Palermo, Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia 151

Paris, Bibliothèque Nationale 46, 47, 156; Écoles des Hautes Études 63; Foto Giraudon 25, 45, 48, 254, IV; Monuments Historiques 270

Perugia, Foro Fiorucci 229

Pisa, Museo Nazionale 3

Princeton, Art Museum 222

Regensburg, Domschatzmuseum- Diőzesanmuseum 278

Reichenbach im Vogtland, Bild und Heimat (Kűhn) 284

Rennes, Musée des Beaux Arts 289

Roma, Arte Fotografica frente da galeria a cores, I, II, V; Bibliotheca Hertziana 23, 134; Deutsches Archäologisches Institut 17, 32, 33, 41, 43; Gabinetto Fotografico Nazionale 5, 6, 66-69, 75, 187, 194, 207, 213, 236; Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione frontispício, 8, 70, 190, 192, 193, 195, .292, 294; Richard Krautheimer 65; Barbara Malter 198; Musei Vaticani 2, 15, 16, 18-22, 28, 55, 72, 73a, b, 135, 143, 155,191; Pontificia Commissione Archeologia Sacra 29, 79; J. Powell 99-102

Siena, Foto Grassi 237; Fabio Lensini 235, 239; Soprintendenza B.A.S. 242, 243, 245, 246, VI (Barellini)

Tessalônica, Lykides 11

Veneza, Bőhm 115, 121, 122, 144, 215; Collezione Cini 188; Edizioni Ardo 1, 199; Soprintendenza alle Gallerie 117

Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection 30, 39, 49, 50, 52, 57, 81, 82, 89-91, 94-98, 130, 139, 140, 153, 171, 175, 176; Library of Congress 14; National Gallery of Art 225, 260, VIII

Todas as outras fotos pertencem à coleção do autor.

Antes do Renascimento e da Reforma, as imagens santas eram tratadas não como "arte", mas como objetos de veneração que possuíam a presença tangível do Sagrado. Os fiéis acreditavam que essas imagens pudessem não só servir como relíquias, mas também operar milagres, transmitir oráculos e, ainda, levar a vitória aos campos de batalha. Neste livro magistral, Hans Belting traça a longa história da imagem sagrada e do seu papel em constante transformação – de substituto da imagem representada a uma obra de arte original – na cultura européia. *Semelhança e Presença* examina tanto as crenças, superstições, esperanças e temores que entram em cena no modo como as pessoas lidam com as imagens sagradas, quanto o modo como respondem a elas, e apresenta uma contundente interpretação do lugar da imagem na história ocidental.

"Não consigo começar a descrever a riqueza e a grandeza imaginativa do livro de Hans Belting. ... É uma obra que qualquer um que seja interessado em arte, ou na história do pensamento acerca da arte, deve considerar como leitura urgente. É uma tremenda realização".

ARTHUR C. DANTO, *New Republic*

"*Semelhança e Presença* é a fonte mais eficiente para o exame daquilo que os cristãos europeus colocavam em suas igrejas. ... Uma impressionante e detalhada análise contextual sobre objetos medievais".

ROBIN CORMACK, *New York Times Book Review*

"Uma raridade em seu gênero – uma análise da iconografia à luz da história da arte que é, ela mesma, iconoclasta. ... Uma das interpretações da iconografia cristã mais intelectualmente empolgantes e historicamente mais bem fundamentadas".

GRAHAM HOWES, *Times Literary Supplement*

"Uma contribuição monumental aos estudos iconográficos bizantinos e do início do Renascimento".

ANTHONY APESOS, *New Art Examiner*

Patrocínio

BR PETROBRAS

FUNDO NACIONAL DE CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

ISBN 978-85-63444-700-5